Konstantin S. Stanislavskij 1926

Introduzione
di Fausto Malcovati

Categorico, impaziente e sempre un po' irritato (quando parla di lavoro) mi telefona un giorno Franco Quadri: "Cosa sai di Toporkov?" Sapevo poco, in effetti. Gran veterano del Teatro d'Arte, quasi cinquant'anni di onorato servizio, superdecorato con premi e medaglie, Artista del Popolo eccetera eccetera. Unica curiosità: fu chiamato al Teatro d'Arte, cosa rarissima, quasi quarantenne e già affermato attore comico al Teatro Korš. Di solito Stanislavskij e Nemirovič preferivano allevare i loro rampolli o utilizzare le loro glorie: i casi di guest-star erano davvero pochi.

"E delle sue memorie, cosa mi dici?" Le possedevo, casualmente. Un libretto dalla copertina nera, meno di duecento pagine: "Stanislavskij alle prove". Le avevo sfogliate con una certa diffidenza: un po' perché gli attori (soprattutto sovietici) che scrivono dei loro registi sono spesso prolissi, superficiali, autocelebrativi, un po' perché erano uscite agli inizi degli anni cinquanta (poi appurai: proprio 1950), anni trionfali per il culto staliniano, anni certo oscuri per un libero discorso sull'arte, sia pur sull'intoccabile Stanislavskij.

"Leggile, poi mi sai dire". Lo feci senza entusiasmo e dopo le prime righe (genuflessioni plurime di fronte all'idolo) mandai a Franco qualche accidente. Mi sbagliavo. Un libro intelligente, onesto, utilissimo. Certo, è scritto in un periodo in cui era categoricamente vietato nominare Bulgakov, era addirittura pericoloso fare il nome di Mejerchol'd: Toporkov usa più volte le ben note perifrasi "l'autore di un romanzo ambientato nel mondo del teatro", "un regista di indirizzo formalista". Ma a parte questi tristi segni di tempi da dimenticare, il libro è pieno di materiali davvero straordinari.

Toporkov arriva tardi, come ho detto, al Teatro d'Arte: nel 1927. A Stanislavskij mancano solo dieci anni di vita. Con lui fa tre spettacoli: *I dissipatori* di Valentin Kataev (Stanislavskij prende parte attiva alla preparazione, ma non lo firma), *Anime morte*, riduzione dal romanzo-poema di Gogol' fatta da Michail Bulgakov e *Tartufo* di Molière, le cui prove furono interrotte dalla morte del regista (andò in scena, dedicato alla sua memoria, pochi mesi dopo). Toporkov nelle sue memorie non comincia con Stanislavskij, ma con alcuni appunti gustosi sulle scuole di recitazione pietroburghesi dei primi del secolo a Pietro-

burgo, di cui fu allievo. Racconta di due insegnanti che sono prototipi fin troppo noti anche ai giorni nostri: il vecchio Davydov, straordinario grassissimo attore più spesso appisolato che attento agli exploit dei suoi allievi, ma poi capace di salire sul palcoscenico con tutta la sua mole e rifare seduta stante con strabiliante abilità tutti i personaggi, e l'esaltato Jakovlev, che invece non saliva mai sul palcoscenico, ma dalla sala incalzava gli allievi, battendo il piede per terra per ritmare il crescendo della passione. Gli allievi declamavano furiosamente strappandosi i capelli e uscivano diplomati, felici e pronti a entrare in compagnie di provincia (pochissimi erano scritturati direttamente dai teatri imperiali della capitale) dove uno spettacolo veniva provato massimo una settimana e il regista si limitava a dichiarare "Signori, la prova comincia". Stanislavskij, che provava per mesi, interrompeva gli attori (una volta che ci provò Davydov, tutta la compagnia si ribellò: "Qui non siamo a scuola!"), faceva ripetere decine di volte una stessa scena, era considerato un bislacco, un originale, da internare. Ma, per fortuna lavorava solo nel suo teatro e solo con la sua compagnia: facesse pure lì i suoi assurdi esperimenti.

Assurdi esperimenti sembravano allora: oggi, nonostante non si faccia che parlare di Stanislavskij e del suo sistema, rischiano di sembrare non meno assurdi.

Grotowski avrebbe dovuto scrivere un'introduzione per queste memorie, ma altre complicazioni glielo hanno impedito: è un gran peccato, perché non solo ha dimostrato di amare Toporkov e i suoi racconti, ma ha detto, delle azioni fisiche, cose di una chiarezza e di una acutezza che ci fanno rimpiangere la sua defezione. In una conferenza tenuta a Santarcangelo nel luglio 1988 il maestro polacco si domanda se non è insensato che in una società teatrale come la nostra dove tutto è provvisorio e affrettato, dove le compagnie si formano e si sciolgono nel giro di pochi mesi, dove hanno ripreso piede (incredibile!) i capocomici con gruppi occasionali, non è insensato che in questa società si sia così sviluppato il culto di Stanislavskij, gli si dedichino senza sosta convegni, saggi, dibattiti. Lui che si è battuto tutta la vita per la stabilità, l'organicità, il lavoro collettivo, lui che lavorò per decenni con gli stessi attori ed era rigidissimo nelle ammissioni, proprio lui, Stanislavskij, viene proposto come oggetto di studio ad allievi che verranno poi immessi in un sistema teatrale pronto a combattere, rifiutare, distruggere quegli stessi valori, pronto a schiacciare, mercificare, prostituire chiunque entri nel suo meccanismo.

Ma torniamo a Toporkov: entra al Teatro d'Arte e gli viene affidata una piccola parte, l'impiegato Šol'te in *I dissipatori* di Valentin Kataev. Poche prove e succede come nelle favole buone: Stanislavskij è insoddisfatto di uno dei protagonisti, Chmelev, troppo patetico, e propone uno scambio. Toporkov farà Vanečka il cassiere, e Chmelev Šol'te. Così comincia l'autentico apprendistato.

Sono anni importanti, questi, per Stanislavskij. Ha molto ridotto la sua attività sia di attore, sia di regista. Il lavoro pedagogico lo attrae e lo assorbe: certo la sistemazione teorica, che ne dà nei suoi scritti, non solo non basta, ma non lo soddisfa. Si accorge che la complessità del lavoro dell'attore rompe gli

schemi, propone varianti sempre più ampie. Scrive, è vero, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, ma raccomanda a più riprese di non limitarsi a quelle indicazioni, a suo stesso parere troppo astratte e incomplete. Ha già in cantiere *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, la tappa successiva: l'accumulo dei materiali gli dimostra l'impossibilità di definizioni. È lui stesso (e lo ricorda Toporkov) a dichiarare, non senza amarezza, poco prima di morire: "Molti conoscono il sistema, pochi lo sanno applicare. Io stesso sto appena cominciando: per saperlo applicare davvero, dovrei nascere una seconda volta e ricominciare dall'inizio la mia carriera d'attore". Andrebbero, queste parole, scritte a caratteri cubitali in tutte le scuole in cui si pretende oggi di insegnare il metodo Stanislavskij (e ce ne sono, in Italia, a decine), sulla base di qualche testo (pochissimi, rispetto a quelli esistenti in russo) pubblicato tra mille dubbi e ripensamenti dall'autore stesso.

Il pregio del libro di Toporkov sta proprio in questo: niente teorie, niente schemi, niente rigide successioni di fasi lavorative. Qui c'è il regista, l'attore, il personaggio: come collegare questi tre punti isolati, come determinare una circolazione, una fusione che conduca al risultato finale, ossia al personaggio interpretato dall'attore sotto la guida del regista? Poco si parla, nelle pagine di Toporkov, di reviviscenza, di memoria affettiva, di compito e supercompito, di azione trasversale: Stanislavskij sembra qui non preoccuparsi affatto di tutte le complesse definizioni del suo sistema altrove codificate. Vuole una cosa sola dall'attore: che dilati la sua fantasia fino ai limiti del possibile, che popoli di immagini la vita del personaggio, che la riempia di vicende, atteggiamenti, pensieri, oggetti, penetrando nei più nascosti meandri del suo essere. Questo è il punto: di solito l'attore è pigro, lazzarone, economo, fa il minimo indispensabile, comincia il lavoro dalla prima battuta, sceglie le soluzioni più consuete o quelle di maggior effetto e soprattutto ha una mentalità produttiva, fa ciò che serve direttamente in palcoscenico, di tutto il resto non si occupa, fatica sprecata. Stanislavskij vuole lo spreco, la generosità, l'investimento a fondo perduto: la prima battuta è il punto di arrivo di una lunga fase di incubazione. Una fase apparentemente improduttiva, invece indispensabile per dare originalità, autenticità, forza, grandezza al personaggio. Da quel materiale accumulato e lasciato crescere uscirà il personaggio nuovo, vero. "Non ci credo!" gridava Stanislavskij ai suoi attori, quando sentiva la banalità, la convenzionalità, l'assenza di ricerca. Nella fase iniziale tutto va inventato, rinnovato, rielaborato: le parole devono essere lasciate da parte. Infatti, ecco una massima da non scordare: il testo non deve essere affidato ai muscoli della lingua (quello è mestiere), ma alle immagini, alla fantasia, al "viaggio interiore" (quella è creazione).

Qui si potrebbe, prima di esaminare concretamente gli esempi raccontati da Toporkov, accennare al problema delle "azioni fisiche" su cui molto si è detto e scritto, poco si è capito. Nella fase ultima della definizione del sistema, spunta questo termine che sembra ribaltare i precedenti procedimenti. Azione fisica equivale a gesto? Assolutamente no. L'azione fisica è l'*immagine* tradotta in gesto. È segno esterno di un materiale preparato dall'immaginazione, pronto a essere trasmesso. Azione fisica non è manifestazione periferica del corpo, non

ha nulla di meccanico, ripetitivo, è profondamente radicata nel nostro essere, e dunque rifiuta qualsiasi automatismo, va in cerca della totalità, dell'originalità (fisica e psichica) del gesto stesso. L'azione fisica è espressione complessa: nell'atto d'amore, nella carezza non basta muovere la mano, il vero gesto è quello che passa attraverso la mano, ma viene dal di dentro. Azione fisica è gesto dell'essere.

Recitare per Stanislavskij è trasmettere l'immagine attraverso le parole. È l'immagine elaborata, scandagliata in tutte le sue componenti, a stimolare partner e spettatore, allontanare cliché, comportamenti ovvi, scontati, banali. Credo che in questo senso il primo esempio, quello tratto da *I dissipatori*, possa aiutare a capire. Vanečka, il cassiere, entra in scena e apre la cassaforte, gesto per lui abituale. L'attore dunque entra e apre, come da copione. Echeggia il "Non capisco che cosa stia facendo" di Stanislavskij. Che cosa vuol dire aprire la cassaforte per Vanečka? La cassaforte è tutto il suo mondo. La cassaforte è piena di banconote, le banconote sono il suo oggetto-feticcio. Dunque perché "aprire la cassaforte" sia un'azione fisica e non un semplice gesto, l'attore deve conoscere il mondo che la cassaforte contiene, forme, dimensioni, colori, disposizioni delle banconote, quantità per ogni mazzetta, deve avere davanti agli occhi il libro-paga, e tutti gli oggetti della scrivania, religiosamente lustri e ordinati, dalla lampada al portapenne alla matita rossa e blu (che ha perfino un nome, Konstantin Sidorovič!). Possedere l'immagine vuol dire questo: un'indagine concretissima (mai "in generale": Stanislavskij mette in guardia dalle analisi astratte di situazioni o sentimenti), una ricostruzione meticolosa fino alla maniacalità, sino ai particolari più assurdi, più (sembra) inutili. In questa fase (che spesso all'attore sembra tempo perduto: quando si comincia, chiede, a provare davvero la parte?) mai risparmiarsi, caso mai eccedere, spendere il massimo dell'energia, accumulare a fondo perduto. Cominciare da oggetti, ambienti: emozioni, sentimenti verranno poi, senza difficoltà, nella direzione voluta.

Un altro esempio: Vanečka ha sottratto una somma enorme, insieme al capocontabile Filipp Stepanovič, e la sta spendendo in giro per la Russia. Un giorno capita nelle vicinanze del villaggio natale, dove vive ancora la vecchia madre. Nell'osteria attacca discorso con un gruppo di contadini, parla dei luoghi dell'infanzia, parla della madre, si commuove. Monologo di grande effetto: Toporkov si prepara per giorni e giorni, tra singhiozzi e fiumi di lacrime, sente che quello è il "suo" momento. Stanislavskij lo lascia finire: "Non ci credo". Vanečka parla non per commuovere quattro contadini semiubriachi in una bettola di campagna, ma per far capire loro *dove* vive la madre. Quindi bando alle lacrime (che verranno comunque, se l'immagine è ben impostata: ma solo allora): Toporkov faccia di tutto per tracciare un preciso itinerario mentale dall'osteria alla casa materna, viottoli, scorciatoie, prati, isbe, alberi da frutta, steccati, cartelli. Questo deve avere presente nel pronunciare il monologo: il rigore con cui racconterà e seguirà il suo itinerario strapperà al pubblico altrettante lacrime. E le parole finali "Lì... abita mia madre" saranno la conclusione emozionante di un percorso fra i sentieri della sua innocenza perduta.

Anche il lavoro su *Anime morte*, tratto dal romanzo-poema di Nikolaj Gogol' è tutto orientato sulla ricerca delle "radici" del comportamento di ogni attore. *Anime morte* ha una genesi appassionante: qui l'accenno soltanto, dato che l'ha già raccontata magistralmente Anatolij Smeljanskij nel suo volume *Michail Bulgakov al Teatro d'Arte* ripubblicato due anni fa con nuovi materiali. La riduzione teatrale portava la firma di Michail Bulgakov (che dal 1930 fino al 1936 lavorò come drammaturgo al Teatro d'Arte): accentuava la tessitura grottesca delle pagine gogoliane, acuiva l'immagine di una Russia corrotta, sfasciata, sonnolenta, "infernale" (*Anime morte* dovevano essere una sorta di trilogia dantesca, di cui il primo volume era appunto l'inferno). La riduzione non piacque a Stanislavskij che voleva un testo letterale, nitido, esplicito: la fece rifare, riducendo ogni concessione all'estro grottesco gogoliano riletto da Bulgakov. Voleva fare un grande spettacolo dedicato all'arte dell'attore: una galleria di interpretazioni esemplari, di perfetti cammei, elaborati fino al più piccolo gesto. Provò più di due anni con attori di diverse generazioni, di diverso talento. Un lavoro per tutti durissimo (perfino la moglie, la grande Lilina, abbandonò il personaggio della Korobočka che non le riusciva), un lavoro, sembrava, senza fine. Ma invece Stanislavskij ci riuscì. Ottenne quello che voleva, contro il parere di parte della compagnia, di critici e colleghi: uno spettacolo ineccepibile, anche se un po' immobile, fuori dal tempo.

Toporkov è Čičikov, il protagonista. Poco ci dice della parte preparatoria del lavoro (poi rifiutata da Stanislavskij) sotto la guida di Sachnovskij e Bulgakov (che assiste spesso alle prove): fastidiosa tendenza erudita, letture critiche a non finire, guazzabuglio di materiali. Con l'arrivo di Stanislavskij si respira un'altra aria. Intanto ha subito un'idea chiara: lo spettacolo deve raccontare la (resistibile) ascesa di un truffatore. Strano commercio quello di Čičikov: comprare (per ottenere crediti e terre da dissodare) anime ossia contadini morti, su cui i proprietari (fino al successivo censimento, che ne avrebbe registrato il decesso) erano comunque obbligati a pagare una tassa. Dunque, primo compito di Čičikov, elaborare un proprio comportamento truffaldino. A Toporkov, che gli chiede come impiegare la pausa estiva, ordina di lasciare a casa il copione e di esercitarsi invece nel raggiro, nella truffa vera o presunta di amici, di noti o sconosciuti villeggianti: esercizi non astratti, o campati in aria, bensì con un piano, un disegno preciso, tranelli studiati, sotterfugi, imbrogli. Nel corso del lavoro due indicazioni a Toporkov che ci fanno capire fino a che punto Stanislavskij lavorasse sui tempi lunghi: la prima è una raccomandazione, provare non solo il proprio personaggio, ma anche gli altri, gli interlocutori. Lavorare sulle reazioni, sulle immagini altrui per calibrare ancor meglio le proprie. La seconda è un augurio detto alla vigilia della prima, che credo non abbia bisogno di commento. "Lei comincia ora a camminare, a agire. Si rafforzi. Tra cinque, forse dieci anni sarà in grado di recitare Čičikov, tra venti di capire Gogol'".

Le pagine dedicate al lavoro su Čičikov sono straordinarie. Prendete l'inchino al governatore (chiave di volta su cui si appoggia tutto il sistema di illegale legalità escogitato da Čičikov): deve essere un gesto lento, cauto, attento, un equilibrio perfetto tra dignità e adulazione, deve lasciar trasparire la circospezione e insieme la disponibilità, l'astuzia e insieme la stima. Come se una goccia di mercurio scorresse lentamente dalla testa lungo la schiena fino ai talloni senza cadere: ecco l'esercizio per Toporkov, ecco l'azione fisica, dove il mercu-

rio è metafora della lusinga al grande burocrate dal cui favore tutto l'affare dipende.

Manilov, il primo proprietraio che Čičikov incontra. Un successo: addirittura gli regala le sue anime morte. Ma che fatica. Manilov è un esteta, un raffinato bighellone che passa le sue giornate a cercar "gioie dell'animo". Arriva un ospite? Sistemarlo nelle pose più plastiche, sulle poltrone più imponenti, "fotografarlo" in modo da conservarne poi imperituro ricordo. Prima gruppo di famiglia con moglie e figli, poi scenetta in sala da pranzo, poi colloquio nello studio: ogni gesto, per Manilov, deve essere un'opera d'arte. La scena si trasforma in una lotta tra l'atteggiamento gentilmente sbrigativo di Čičikov che vuol parlare d'affari, concludere e andarsene e Manilov che gli rallenta ogni movimento, glielo rende grazioso, delicato, pensa alle sue pose fotografiche. Altro proprietario: Pljuškin, l'avaro. Stanislavskij lavora con due attori, e lotta contro due diversi cliché: Leonidov, che fa l'avaro da manuale e Petker, che fa il vecchio bavoso e decrepito. Due sbagli. La peculiarità del personaggio sta proprio nel non ritenersi avaro: quando capisce che Čičikov non vuole né depredarlo né ingannarlo, diventa a suo modo munifico, prodigo, tira fuori una fetta di torta ammuffita, un liquorino tutto appiccicoso e pieno di mosche, sta addirittura per regalargli un vecchio orologio rotto ma ci ripensa, glielo lascerà in eredità, prima può ancora servirgli. L'attore deve essere convinto fino in fondo di essere un gran scialacquatore, uno sprecone: solo così verrà fuori, tragicamente, il suo vizio. Anche il rapporto con gli oggetti deve essere visto nella stessa prospettiva rovesciata, il grande mucchio di porcherie raccolte per strada al centro della stanza, che ogni giorno aumenta, deve sembrargli un tesoro impareggiabile, una montagna di preziose rarità.

Il secondo sbaglio, quello di Petker: la vecchiaia di Pljuškin è psicologica non fisologica. È vecchio, ma non deve necessariamente trascinarsi come un paralitico, non deve zoppicare o alzarsi con fatica. Pljuškin può avere anche solo poco più di cinquant'anni e qualche acciacco, ma niente più. Anzi l'attore potrebbe immaginarsi scattante, energico.

L'ultima invenzione stanislavskiana: Čičikov e la Korobočka. Una metafora fulminante: Čičikov come orologiaio. Testarda, diffidente, la Korobočka dubita di tutto, sta per firmare l'atto di vendita ma poi ci ripensa. E così per parecchie volte. Čičikov è l'orologiaio che smonta e rimonta con pazienza il meccanismo. Avvitata l'ultima vite, aspetta che il meccanismo si avvii. E invece niente: deve ricominciare, fino al limite della sopportazione, la sua opera di convincimento. Poi non ne può più: e sbatte tutto per terra. Proprio in quel momento il meccanismo comincia a funzionare: così la Korobočka, appena Čičikov la manda a quel paese, si decide a firmare, a vendere le anime.

Grande attenzione al ritmo. Stanislavskij dà a Toporkov due esempi: la scena alla stazione in *I dissipatori* e quella del ballo in *Anime morte*. Ne *I dissipatori* il capo contabile Filipp Stepanovič è su un treno con Vanečka. Si è messo a giocare a carte con una banda di bari, perde quel po' che gli resta del capitale rubato. Breve sosta in una stazioncina. Filipp corre al buffet per rinfrancarsi con un bicchierino di vodka. Vanečka lo segue, con la sola speranza di convincerlo a non risalire. Smanioso di rifarsi della perdita, Filipp farnetica, straparla, si

esalta. Vanečka, di fronte a quel fiume di parole, ha una sola battuta che ripete per tutta la scena "Filipp Stepanovič!" Toporkov non si impegna: per lui è una scena "di spalla". Neanche per sogno. La scena è sua, non di Filipp dice Stanislavskij, non farlo risalire in treno. C'è un crescendo di tensione: da un lato il capo contabile che smania, dall'altro il treno in partenza. I gesti vengono ripetuti, è vero, ma ogni volta con diversa velocità: l'occhio corre dall'amico al marciapiede, con il capotreno pronto a dare il segnale.

Un esercizio per allenarsi a questa scena? Comprare il giornale al chiosco della stazione un'ora prima della partenza, dieci minuti prima, tre minuti prima, e quando il treno è già in moto. Stesse azioni, ritmo crescente. Altro esercizio: impedire a Filipp senza toccarlo di allontanarsi dal banco. Una sorta di danza acrobatica, fatta di astuzia, di concentrazione
La scena del ballo: una sorta di coro guidato in sei o sette movimenti, con uno straordinario crescendo. Diverse unità ritmiche, a partire da un grado zero (una ventina di persone sedute a un tavolo, metà conversano, con tono basso, ovattato, metà ascoltano) per salire a un primo grado in cui le voci si fanno più acute, un secondo in cui le voci accelerano la cadenza, e gli ascoltatori cercano di inserirsi nel dialogo, un terzo in cui l'intreccio delle voci diventa sempre più confuso, più aspro, tutti cercano di sovrastare con la propria voce quella degli altri, il ritmo si fa martellante, sincopato. E via fino a una completa babele acustica.

L'esperimento del *Tartufo* ha dell'incredibile. Stanislavskij (non dimentichiamo: ha settantatré anni, ancora solo due di vita e un cuore in pessime condizioni) propone a un gruppo di attori, tutti professionisti affermati (non ha mai lavorato con dilettanti o principianti), di riunirsi e lavorare a un testo non per uno spettacolo, ma per studiare, approfondire le tecniche di recitazione. Un lavoro senza prospettive se non quella di conoscere le possibilità e i limiti del proprio talento. Un lavoro per stimolare la propria creatività: Stanislavskij sostiene a più riprese che qualsiasi attore, anche il più affermato, ogni quattro o cinque anni dovrebbe ritirarsi e studiare per un periodo determinato, senza pensare a spettacoli, repliche, pubblico, dovrebbe mettere alla prova i risultati del proprio lavoro, lanciare una sfida a se stesso, tentare di procedere oltre, abbandonando ogni forma più o meno latente di civetteria, narcisismo, autocompiacimento, affrontando situazioni inconsuete, per esempio, preparare uno spettacolo senza sapere quale delle quattro pareti sarà eliminata dall'apertura del sipario. Oppure studiare partiture separate per i cinque sensi, lavorare sulla combinazione o contraddizione dei vari livelli sensoriali.

Di azioni fisiche si parla ampiamente anche durante le prove di *Tartufo*: se si è in grado di scavare correttamente nell'humus in cui si innestano le azioni fisiche, di conseguenza si manifesteranno i sentimenti con precisione e aderenza alle intenzioni dell'attore. Dunque, come già in *Anime morte*, cominciare dalla costruzione dell'ambiente in cui muoversi: tutta la casa di Orgone riprodotta nell'area dei camerini, con un primo e un secondo piano, scale, corridoi, soggiorni e camere da letto. Percorrere ogni spazio, essere perfettamente padroni dei tragitti, dei passaggi, dei luoghi preferiti.

Nessuna battuta del testo per ora: solo attuare lo schema delle azioni fisi-

che, così come lo si è preparato nell'immaginario sulla base del canovaccio molieriano. Immergersi nelle circostanze date, studiare le proprie reazioni, lasciare che il proprio io si esprima, senza costrizione di battute. Ma attenzione, la spontaneità è impossibile senza una solida struttura, senza rigore, senza perseveranza. Ogni azione, solo quando sarà assimilata a tal punto da passare dal conscio all'inconscio, darà all'attore la completa padronanza, la completa libertà di movimento. Cesserà così l'ansia del "Che cosa farò poi", l'ansia del gesto successivo. Se l'attore ha chiara, dentro, la vita del personaggio nella sua concretezza, nel suo procedere reale, troverà subito, fuori, l'espressione che ci vuole. In questa corrispondenza perfetta, in questo passaggio ininterrotto tra un dentro costruito con acribia e un fuori espresso con semplicità sta la grandezza dell'attore.

Attori e registi, non perdetevi queste pagine, e soprattutto quelle sul *Tartufo*. Sono le ultime parole di un uomo che ha dedicato quasi tutta la sua vita a studiare il mestiere dell'attore: ultime parole che, passate attraverso formulazioni complesse, hanno raggiunto una semplicità, una limpidezza esemplari. Forse, per capire e far capire Stanislavskij, è di qui che bisogna partire. O, comunque, di qui bisogna necessariamente passare. Forse dagli archivi usciranno materiali inediti che confermeranno le pagine di Toporkov. Per ora accontentiamoci di questi appunti appassionati di un attore che attentamente ha ascoltato la lezione finale di un vero maestro.

Fausto Malcovati

Stanislavskij alle prove

Premessa dell'autore

> Con gli attori non si deve parlare l'arida lingua della scienza, tanto più che io stesso non sono uomo di scienza e non potrei cimentarmi in un campo che non mi compete.
> Il mio compito è di parlare con l'attore nella sua lingua. Filosofare sull'arte non serve a niente... devo invece rivelare all'attore, in forma semplice, i procedimenti della psicotecnica che gli sono indispensabili soprattutto nella sfera interiore della reviviscenza e della personificazione.
>
> *Stanislavskij*

Conseguito il diploma nel 1909 presso la Scuola teatrale di Pietroburgo, ventenne, sicuro di me, delle mie forze, della mia cultura, della mia preparazione tecnica, intrapresi con entusiasmo l'arduo cammino dell'arte ma dopo i primissimi passi mi inceppai.

Il mio ingenuo balbettio infantile sulla scena affogò immediatamente nel mare dell'altisonante e risoluta professionalità dei miei colleghi al teatro del "Patronato per la temperanza popolare", nella cui compagnia ero entrato a far parte dopo il diploma. Da quel momento si alternarono ininterrottamente momenti di speranza e di amarezza, che spesso mi portarono sull'orlo della disperazione, stato d'animo noto a tutti coloro che si dedicano al teatro.

La mancanza di nozioni e basi teoriche precise nella nostra arte, che molti ritengono un fatto naturale e insito nella natura del teatro, contribuisce non poco all'insorgere di queste tormentose crisi creative.

K.S. Stanislavskij, illuminando molti lati oscuri del processo creativo, ci ha liberato dalle peregrinazioni per sentieri sconosciuti e ci ha indicato una strada corretta e affidabile per giungere alla padronanza della nostra arte.

Ho avuto la fortuna di lavorare direttamente sotto la sua guida.

Nella formazione di un attore, Stanislavskij non solo si preoccupava di fornirgli gli elementi tecnici del mestiere, ma curava la sua armoniosa crescita spirituale e lo incoraggiava verso il servizio all'arte.

"Dovete amare l'arte in voi stessi e non voi stessi nell'arte", era solito dire.

Stanislavskij perseguì per tutta la sua vita l'ideale di un'arte corroborata dalla tecnica più avanzata e finalizzata verso il nobile compito di educare il popolo nello spirito dei nuovi grandi ideali della contemporaneità.

L'enorme autorità di Stanislavskij, le sue profonde cognizioni sulla natura creativa dell'attore gli davano diritto a esperimenti arditi nel lavoro con l'attore. I sacrifici che esigeva dall'attore portavano alla fine dei conti a un più agevole superamento delle difficoltà e a una risoluzione più semplice e chiara dei compiti legati alla resa del personaggio.

Mi sono prefisso di divulgare il suo pensiero per onorare il grande maestro del quale mi sento eterno debitore.

Nelle conversazioni sulla tecnica di recitazione che ho avuto con i giovani

che si occupano di teatro, ho sempre avvertito un acuto interesse per tutto quello che ha insegnato Stanislavskij. Questo mi ha indotto a scrivere i ricordi degli ultimi incontri di lavoro con il geniale maestro, a descrivere i nuovi procedimenti che aveva elaborato per creare lo spettacolo e i personaggi. Mio obiettivo è facilitare la comprensione del metodo di Stanislavskij alla nostra gioventù avida di sapere.

Nella mia vita sono passato attraverso due scuole di recitazione: la Scuola Teatrale Imperiale di Pietroburgo presso il Teatro Aleksandrinskij (1906-1909) e l'attività pratica con K.S. Stanislavskij al Teatro d'Arte di Mosca (1927-1938). Guardando indietro ai tempi dei miei primi studi e confrontandoli con l'insegnamento di Stanislavskij, mi convinco sempre più che diplomarmi nella scuola modello di Pietroburgo, nonostante tutti i suoi pregi, per me fu solo un atto ufficiale che mi fornì un titolo di studio, mentre furono le lezioni con Stanislavskij che mi dettero la reale possibilità di scoprire i principi della nostra arte.

Qui sarebbe il caso di descrivere la situazione delle scuole teatrali prima che K.S. Stanislavskij mettesse a punto il suo sistema. Tale compito non mi sarà difficile dal momento che il mio primo approccio all'arte teatrale avvenne proprio nella scuola prima della riforma, nel periodo in cui Stanislavskij faceva i primi esperimenti per definire i principi teorici della creazione artistica e non godeva ancora di grande autorità, soprattutto da noi a Pietroburgo.

La maggiore autorità in materia di insegnamento alla Scuola Teatrale Imperiale di Pietroburgo era il famoso attore del Teatro Aleksandrinskij, V.N. Davydov. Era il patriarca canuto della scuola, la sua autorità era indiscussa. Capitare nella sua classe era considerata una grande fortuna. Gli allievi lo adoravano e gli ubbidivano incondizionatamente. Alle sue lezioni regnava una disciplina esemplare. Mi capitò qualche volta di prendere parte alle sue lezioni come spettatore, e anche di provare dei testi con gli allievi di Davydov. A quel tempo quelle occasioni esercitarono una potente impressione su di me e non c'è dubbio che le lezioni di Davydov fossero a modo loro straordinariamente interessanti.

Quando il venerabile artista entrava nella sala delle prove, i giovani gli si facevano tutt'intorno. Lui conduceva avvincenti conversazioni sul teatro, sui grandi attori russi, parlava dello straordinario attore tragico italiano Tommaso Salvini, che stimava molto e imitava abilmente. Poi passava al testo da provare, segnalava a ogni interprete quello che gli riusciva bene o male, parlava dell'opera nel suo complesso e di ciascun personaggio in particolare. Era tutto molto convincente, chiaro, comprensibile. Gli allievi correvano impazienti in

palcoscenico, cominciavano a provare, ma si accorgevano immediatamente che ciò che era sembrato tanto semplice, chiaro e accessibile, in realtà era completamente fuori dalla loro portata. La loro debole tecnica non era in grado di eseguire neanche la centesima parte di quanto aveva esposto così brillantemente il loro amato insegnante, anzi più vivida era stata l'esposizione del maestro, tanto più loro si sentivano fiacchi e sprovveduti. Dalla scena tirava un'aria di noia, grigiore, scoraggiamento. Il grande maestro o si assopiva a causa della recitazione monotona dei suoi allievi, benché questi fossero alle prese con una commedia brillante, oppure si indignava e tartassava tutti gli attori con mortificanti caricature della loro recitazione. Poi con piglio giovanile, malgrado l'obesità e la vetusta età, balzava in palcoscenico, recitava in modo geniale tutti i personaggi e, soddisfatto, accompagnato dagli applausi dei suoi pupilli, usciva di scena, sprofondava nella poltrona e pronunciava allegramente la sua frase preferita: "Non sono un Pinco Pallino qualsiasi".

Blandito dal successo personale, diventava di ottimo umore e concludeva la lezione raccontando storielle divertenti e facendo giochi di prestigio che gli riuscivano a meraviglia. Incoraggiava i suoi allievi a imparare l'arte della prestidigitazione: "L'attore deve saper far tutto: recitare, cantare, ballare e fare giochi di prestigio".

Il fascino della personalità del grande attore, le sue dichiarazioni penetranti, convincenti, la dimostrazione della sua perizia, la premurosità paterna nei confronti degli allievi, che si estendeva oltre le pareti scolastiche, tutti questi elementi messi insieme non potevano non avere una decisiva influenza sui futuri giovani attori e sullo sviluppo delle loro doti naturali. Le grandi tradizioni ščepkiniane dell'arte realistica, che fiorivano così rigogliosamente nel teatro del tempo grazie a un'intera pleiade di attori eccellenti dei teatri di Mosca e Pietroburgo, furono amorevolmente coltivate nelle scuole teatrali del tempo, soprattutto da maestri quali V.N. Davydov. I suoi allievi, sotto l'influenza benefica del maestro, acquisivano una presenza artistica che li distingueva dai soliti attori autodidatti di provincia.

Gli altri insegnanti di quel periodo, pur avendo le loro caratteristiche personali e una loro particolare competenza nell'insegnamento e nella formazione degli allievi, tuttavia condividevano tutti una peculiarità: la mancanza di una solida base teorica e di un coerente sistema didattico. Quello che allora passava per sistema era ben lontano dal sistema che K.S. Stanislavskij avrebbe realizzato nella pratica.

Gli allievi di queste scuole assimilavano alcune posizioni teoriche sull'arte, si compenetravano nello spirito creativo dei loro maestri, ma non ricevevano dalla scuola quelle necessarie conoscenze di tecnica attorica che avrebbero consentito lo sviluppo del loro talento, preservandoli dalla recitazione esteriore e artificiosa.

Comunque io ho studiato a Pietroburgo e ho conosciuto solo gli insegnanti di quella città. La situazione a Mosca era forse diversa? Non ero mai stato a Mosca, né avevo frequentato le lezioni degli eminenti insegnanti moscoviti A.P. Lenskij, M.P. Sadovskij, per citarne alcuni. Ma da quello che ho sentito dai loro allievi, che rispettavano profondamente i loro maestri, anche a Mosca la situazione era più o meno la stessa.

È un dato di fatto che Lenskij e Davydov hanno formato un'intera schiera di attori dei quali andiamo giustamente fieri. E non poteva essere altrimenti. Tuttavia l'ulteriore sviluppo della nostra arte richiedeva, a sua volta, l'ulteriore perfezionamento del sistema pedagogico del lavoro con l'attore. Stanislavskij riuscì a rivelare molti di quei segreti tecnici che i nostri grandi attori dominavano ma non sapevano spiegare in modo chiaro ai loro allievi, per quanto ci tentassero con tutte le loro forze.

S. Jakovlev, attore e insegnante del Teatro Aleksandrinskij con il quale studiai l'ultimo anno alla scuola teatrale, era diverso dai suoi colleghi. Dopo essersi diplomato con Davydov, si era recato a Mosca per studiare con A.F. Fedotov. Era poi tornato a Pietroburgo con idee per quel tempo nuove sull'insegnamento dell'arte drammatica, che in qualche modo ne determinarono l'ulteriore sviluppo.

A confronto con Davydov, il metodo di insegnamento di Jakovlev era più avanzato e alle sue lezioni regnava tutt'altra atmosfera, come potei ben notare dal momento che seguivo parallelamente entrambi i corsi. Inoltre ci fu un periodo nel quale Davydov sostituì S. Jakovlev, ammalato, nelle classi del suo ex allievo e noi studenti, nonostante il rispetto e l'ammirazione che avevamo per il maestro, fummo piuttosto critici nei confronti del suo metodo tradizionale.

In che cosa consisteva il relativo progressismo del metodo pedagogico di S. Jakovlev? A quei tempi prosperava l'arte della declamazione e persino del melologo, e anche nella nostra scuola si rendeva omaggio a queste tecniche. Nella prima parte dell'anno, al primo corso, insieme alle materie fondamentali si studiava anche l'arte della lettura che non aveva alcuna relazione diretta con l'arte della recitazione sulla scena. Gli allievi ci capivano ben poco e così tre quarti dell'anno venivano sprecati in lezioni inutili o addirittura dannose per la nostra arte. Accadeva spesso che gli studenti che avevano ottenuto un buon profitto nella declamazione al primo anno, non appena passavano alla recitazione vera e propria rendevano poco o niente.

S. Jakovlev apportò modifiche sostanziali proprio a partire da queste lezioni del primo anno, dando loro un indirizzo più corretto e opportuno. Sin dalla prima lezione ci spiegò la differenza tra l'arte della lettura e l'arte della recitazione. Non si occupò nemmeno della declamazione, non aveva nessuna intenzione di insegnarla. Quanto alla lettura di brani letterari aveva un'idea tutta sua: la concepiva come preparazione alla futura arte dell'attore o, per dirla in termini più moderni, come esercizio nell'attività verbale. Non starò a precisare di che si tratta dato che in seguito incontreremo più volte questo concetto. Finché le lezioni di Jakovlev procedevano su questa linea, tutto andava bene e gli alunni crescevano correttamente compiendo i loro primi passi giusti. Ma dopo aver lavorato per un po' sulla lettura dei brani, Jakovlev interrompeva all'improvviso questo esercizio utile e necessario, che avrebbe dovuto durare sino alla fine delle lezioni, e imboccava una strada completamente sbagliata.

Poiché egli era un attore dal forte temperamento, dalle intense emozioni (e era in questi termini che concepiva la nostra arte), quando nelle sue lezioni affrontava questioni inerenti alla sfera emotiva, diventava particolarmente esigente, con i suoi allievi. Ma quello che riusciva con facilità a un attore di grande talento come lui non risultava poi così semplice per i suoi allievi. Evidente-

mente egli non si era mai domandato da dove provenisse il suo talento e come si infondessero di sentimento i personaggi che creava. Egli non aveva bisogno dell'asta per il salto, gli era sufficiente volerlo e il gioco era fatto. Ben altro affare per i suoi venti allievi, ognuno con la propria individualità, il proprio temperamento, la propria mentalità, la propria esperienza. S. Jakovlev ignorava ancora il cammino complesso, indiretto per risvegliare nell'attore i veri sentimenti, l'autentico, vivo temperamento organico; non conosceva quei varchi attraverso i quali si poteva giungere con maggior sicurezza allo scopo desiderato e che più tardi avrebbe scoperto Stanislavskij.

S. Jakovlev abbandonava la retta via sulla quale aveva proceduto nella prima parte dell'anno e imboccava la strada proibita della costrizione dei sentimenti. Concluso il lavoro sui brani letterari di carattere descrittivo, S. Jakovlev sottoponeva ai suoi allievi opere particolari dense di emozioni o monologhi quali *La morte del poeta* di Lermontov, il monologo conclusivo di Čachij, il monologo del falso Dmitrij e altri ancora dello stesso genere. A questo punto tutto il suo metodo di insegnamento si riduceva a esigere dagli allievi una lettura pregna di intenso temperamento e profondo sentimento. Quando non otteneva quello che desiderava, diceva che era tutto un 'bla bla bla'. Ma non ci dava nessun vero aiuto né accettava alcuna giustificazione.

— Stephen Ivanovič, oggi non sono affatto in forma. Non riesco a evocare in me nessun sentimento...

— Questo non mi riguarda, — rispondeva — I sentimenti devono esserci.. Legga questi versi grondando di lacrime.

— Ma non ne ho.

— Le prenda a prestito dalla Volkov-Semënov. (Si chiamava così la biblioteca del teatro dalla quale prendevamo i libri in prestito).

Jakovlev non aveva dubbi che l'attore dovesse prima di tutto possedere temperamento e sentimenti, e se questi non erano disponibili in un dato momento l'attore doveva pomparli ripetendo senza posa il monologo, la scena o i versi nei quali aveva fallito. Aveva persino un modo tutto suo di incoraggiare l'attore: batteva il piede per terra durante le prove per non interrompere l'interpretazione, quando invece sarebbe stato meglio interrompere l'attore mentre questi faceva a pezzi la passione, calmarlo e guidarlo secondo la linea dei pensieri, delle immagini e degli altri elementi della tecnica scenica che adottava Stanislavskij per palesare nell'allievo sentimenti vivi e autentici.

Seguendo il cammino indicato da S. Jakovlev, gli allievi, fiduciosamente, si esercitavano da soli o in gruppo per sviluppare il proprio temperamento, gridando freneticamente in tutte le tonalità possibili battute eroiche come "Mi sei testimone Dio Onnipotente!", "Oh, ipocrita!", "No, questo è troppo!", "Tu menti, rabbino!" e così via. Ma, ahimè, mentre gli allievi pronunciavano queste frasi con il loro 'occhio interiore' non vedevano i personaggi a cui si riferivano, ma solo il loro idolo, Stepan Ivanovič che batteva il piede, ispirato.

S. Jakovlev costrinse una delle sue allieve predilette, straordinariamente dotata per i ruoli eroici, a recitare il monologo di Giovanna d'Arco a ogni lezione per tutti e tre gli anni di studio nel tentativo di risvegliare in lei il temperamento eroico. Ma non servirono a nulla né i brillanti racconti di come la Ermolova interpretava quel personaggio e recitava quel monologo, né l'interminabi-

le, insistente battito sul pavimento dell'insegnante. Il temperamento della giovane attrice non emerse e se anche, alle volte, se ne intravedeva qualche scintilla, questa non compariva grazie al metodo di Jakovlev, ma malgrado esso. Era impossibile consolidare il sentimento che baluginava sporadicamente, poiché esso scompariva così imprevedibilmente come era comparso. L'insegnante avrebbe dovuto conoscere metodi che con maggior sicurezza ci avrebbero condotto al sentimento autentico, metodi che purtroppo S. Jakovlev ignorava.

Quando si passava al lavoro vero e proprio sul testo, S. Jakovlev ancora una volta vacillava tra metodi di insegnamento corretti e metodi fallaci. Egli si rifiutava di mostrare agli allievi come si dovesse interpretare un personaggio o una scena e rimase sempre fermamente fedele a questo giusto principio. In tre anni di studio egli non salì neanche una volta sul palcoscenico per dare una dimostrazione visiva ai suoi allievi, come invece faceva spesso il suo maestro Davydov. È anche vero che egli comprendeva, per quanto un po' confusamente, l'importanza delle semplici azioni fisiche sulla scena e le sottoponeva alla nostra attenzione, ma non riuscì a fiutare in esse l'embrione del metodo futuro.

"Quando rappresentate la vita reale, tutto quello che fate sulla scena, bere il tè, sbucciare le patate e così via, deve rispondere alle leggi del più completo realismo", era solito dire.

Non si può neanche rimproverare S. Jakovlev di aver condotto gli allievi direttamente al risultato, alla rappresentazione esteriore del personaggio, distogliendoli dalla retta via che indicava Stanislavskij. Questi esortava a partire prima di tutto dalla propria natura umana, dai propri sentimenti e dalla loro manifestazione, peculiare per ciascun attore, nelle circostanze date del testo.

In ogni caso tutto veniva vanificato dall'applicazione di altri erronei procedimenti didattici. S. Jakovlev faceva riferimento ai principi di cui sopra e in un certo qual modo li applicava anche nella pratica, ma allo stesso tempo cadeva in contraddizione lasciandosi andare, per esempio, a un superfluo pragmatismo.

— Sto facendo di voi degli attori... la maggioranza di voi dovrà andare a lavorare in provincia. Lì vi toccherà preparare un personaggio in due o tre prove. Bisogna esser pronti anche a questo. Pertanto, prima di tutto, la pratica. A scuola impareremo a preparare spettacoli nuovi in due settimane. Alla fine del corso avrete un repertorio e un bagaglio di esperienza.

Esperienza per che cosa? Per il lavoro da mestierante. Tuttavia per un certo verso S. Jakovlev aveva ragione. La situazione dell'attore di provincia stava proprio in quei termini: si richiedevano attori con un nutrito repertorio, in grado di lavorare rapidamente e di adattarsi a qualsiasi circostanza. Quanti fortunati avrebbero avuto l'opportunità di lavorare nei teatri della capitale, una volta terminati gli studi?

La durata del corso di studi per gli attori era di tre anni; si riteneva che questo arco di tempo fosse sufficiente per la preparazione di un giovane attore. Tutte le speranze di ulteriore perfezionamento erano riposte nella pratica del teatro professionistico. Una tale visione era dovuta alle conoscenze relativamente limitate nel campo della tecnica di recitazione.

Comunque quando parlo delle lacune della vecchia didattica teatrale non in-

tendo affatto sminuire la grande importanza che le scuole di teatro del tempo ebbero per la nostra formazione né, tanto meno, intendo screditare gli insegnanti, grandi artisti del teatro russo. Il grande attore V.N. Davydov, Ju. M. Jur'ev, A.P. Petrovskij, Ju. E. Ozarovskij, A.A. Sanin e, per finire, il mio maestro S.I. Jakovlev; ciascuno, a suo modo, diede il proprio contributo al duro compito di formare l'attore.

Tutti loro riconoscevano il valore della scuola teatrale, la amavano, le dedicavano tutte le loro forze, senza alcuna motivazione egoistica e senza peraltro ricevere in cambio particolare simpatia da parte della maggioranza degli attori del tempo che consideravano le scuole teatrali un fenomeno negativo. Focalizzo intenzionalmente l'attenzione sulle imperfezioni di quel sistema pedagogico alla luce delle nostre conoscenze di oggi, al fine di definire con maggiore nettezza quel vero passo da gigante che compì il genio di Stanislavskij, prendendo le mosse dal ricco bagaglio di esperienza dei migliori rappresentanti del teatro realista russo.

La regia a quei tempi faceva appena i suoi primi timidi tentativi di trasformarsi da semplice pratica amministrativa in arte creativa.

Ju. M. Jur'ev nelle sue memorie descrive l'episodio in cui V.N. Davydov, durante le prove del dramma *Un cuore ardente* di Ostrovskij al Teatro Aleksandrinskij, si permise di trasgredire le tradizioni allora vigenti interrompendo la prova per intervenire in una scena dove recitava uno dei suoi allievi. La scena non stava venendo bene e Davydov, nel tentativo di ottenere i risultati voluti, chiese di ripeterla più volte. La cosa suscitò mormorii di indignazione fra gli interpreti. "Qui non siamo a scuola" — gli replicarono. E questo accadeva nei confronti di un artista che godeva di grande autorità nella compagnia, un artista che era l'orgoglio del teatro russo! Figuriamoci che cosa poteva fare allora un regista normale trovandosi in mezzo a così grandi attori?

Fu proprio in quel periodo che cominciarono a circolare voci sulle bizzarrie del regista Stanislavskij al Teatro d'Arte. Le notizie erano contraddittorie e oscure: chi diceva che Stanislavskij trasformava gli attori in marionette che eseguivano a bacchetta i suoi ordini dispotici, oppure in scimmie ammaestrate che facevano tutto su indicazione dell'ammaestratore; chi, al contrario, affermava che il regista durante le prove chiedeva che l'attore improvvisasse, senza dargli alcuna indicazione registica e senza attenersi in alcun modo alla pratica consueta di conduzione delle prove. All'improvviso si diffuse la voce incredibile che Stanislavskij, lavorando con l'attore I.M. Uralov sul personaggio del governatore ne *L'ispettore generale*, provò con lui la scena *Il governatore al mercato* che non esisteva né nel testo definitivo né in alcuna stesura precedente dell'autore.

Gli attori del Teatro d'Arte, che di tanto in tanto si trovavano a frequentare attori di altri teatri, già a quel tempo ostentavano il loro gusto particolare, la loro speciale concezione dell'arte, la conoscenza di una terminologia misteriosa e di un approccio particolare al lavoro sul personaggio. Le bizzarrie di Stanislavskij incontravano la decisa opposizione dei corifei del Teatro Aleksandrinskij, come sempre accade quando novità troppo ardite infrangono inveterate tradizioni teatrali.

Ricordo un episodio degno di nota. Uralov passò dal Teatro d'Arte di Mo-

sca al Teatro Aleksandrinskij di Pietroburgo. Dal momento che a Mosca aveva recitato la parte del governatore ne *L'ispettore generale*, gli fu chiesto di alternarsi con Davydov nell'interpretazione di quello stesso ruolo al Teatro Aleksandrinskij. Una volta, durante una pausa delle prove, Uralov si rivolse rispettosamente a Davydov in merito a una questione di creatività artistica e fra i due ebbe luogo il seguente dialogo:

— Mi dica, 'con che cosa' Vladimir Nikolaevič si avvicina agli impiegati nella prima scena de *L'ispettore generale?*

— Come 'con che cosa'? — domandò a sua volta Davydov senza comprendere.

— Be', con quale sentimento, con quale intenzione... A noi è stato detto che lui... (seguono lunghe spiegazioni dei diversi compiti, delle circostanze date e così via).

Davydov per un po' stette a ascoltarlo attentamente, trattenendo l'ira e il disprezzo, poi interruppe Uralov con una frase espressamente sarcastica.

— Non so con che cosa entriate in scena voi al Teatro d'Arte, quanto a me, io entro sulla scena imperiale per recitare Gogol', e entro io, Vladimir Nikolaevič e non un Pinco Pallino qualsiasi!

E voltandosi dall'altra parte lasciò intendere che la conversazione era terminata.

È chiaro che queste parole furono pronunciate in un attacco di esasperata irritazione contro un saputello che voleva sembrare più intelligente del glorioso maestro Davydov, un uomo che godeva di una meritata reputazione non solo come attore di talento, ma anche come artista in grado di analizzare la parte e creare magnifici personaggi a tutto tondo. In effetti, nella sua entrata nella prima scena de *L'ispettore generale* non c'è ombra di quella presunzione della quale aveva dato prova parlando con Uralov. Al contrario, l'entrata del governatore – Davydov colpiva per la sottile, espressiva logica nel comportamento di un funzionario allarmato, preoccupato per spiacevoli beghe di lavoro. Bastava guardarlo una sola volta per dire con esattezza 'con che cosa' entra in scena il governatore. Seguendo quale percorso il grande artista giungesse a risultati così brillanti, per noi rimane un mistero. Proprio su tali segreti si rivolse l'occhio indagatore del futuro riformatore del teatro K.S. Stanislavskij.

Le notizie sul lavoro di Stanislavskij al Teatro d'Arte di Mosca che giungevano a Pietroburgo inizialmente destarono il nostro interesse solo perché ci sembravano insolite e persino stuzzicanti per la nostra curiosità. Ma in seguito, riflettendo e analizzando più attentamente le posizioni di Stanislavskij, sentii che in esse indubbiamente si celava qualche germe di verità. Gli spettacoli del Teatro d'Arte in tournée a Pietroburgo che mi capitò di vedere, soprattutto *Il giardino dei ciliegi* (la stessa opera si dava contemporaneamente nell'allestimento del Teatro Aleksandrinskij) me lo confermarono definitivamente. Fui conquistato da quell'arte magnifica che con tanta nettezza metteva in luce l'arretratezza di molte tradizioni del mio idolo di un tempo, il Teatro Aleksandrinskij. Riuniti in un unica straordinaria compagnia nello spettacolo *Il giardino dei ciliegi*, i migliori rappresentanti dell'Aleksandrinskij (Davydov, Dalmatov, Varlamov, Mičurina, S. Jakovlev) non potevano reggere il confronto con l'armonica compagine dei loro colleghi moscoviti, che non brillava per

nomi altisonanti, ma in compenso era diretta dalla volontà unificatrice del regista-innovatore.

Quello spettacolo decise il mio destino. Da quel momento tutti i miei pensieri furono rivolti al nuovo teatro, alla nuova arte. Cominciai a cercare dei modi per avvicinarmi a Stanislavskij. Il mio sogno si realizzò solo venti anni più tardi. Questo lungo lasso di tempo non fu improduttivo per me. Lavorai molto sia nei teatri della capitale sia in teatri di provincia, interpretai molti ruoli, acquisii esperienza, conquistai il successo, soprattutto nell'ultimo periodo dell'ex Teatro Korš, prima di entrare al Teatro d'Arte; imparai molto dagli attori e dai registi esperti e di talento con i quali collaborai. Potrei scrivere le mie memorie sulla base di quelle esperienze, ma preferisco lasciarle da parte per passare al tema del presente libro.

L'ammissione al Teatro d'Arte di Mosca e la prima esperienza di lavoro con K.S. Stanislavskij. I dissipatori

La formazione dell'attore nello spirito della tecnica d'avanguardia del Teatro d'Arte richiedeva un lungo e tenace lavoro insieme a un'accurata protezione dell'allievo-attore da nocive influenze esterne. Ecco perché capitava così di rado che il Teatro d'Arte invitasse attori di altre compagnie. Gli attori, come soleva dire Konstantin Sergeevič, dovevano essere "formati" all'interno del teatro. Il mio invito a far parte della compagnia era una delle rare eccezioni che la direzione del teatro a volte si concedeva.

Come ho già detto, entrai nella compagnia del Teatro d'Arte con un'esperienza quasi ventennale di teatro alle spalle. Fino a allora Stanislavskij non mi aveva visto nemmeno una volta né sulla scena né nella vita e acconsentì a invitarmi nella compagnia esclusivamente dietro le insistenti raccomandazioni di persone che a quel tempo dirigevano il teatro insieme a lui e delle quali si fidava. Tuttavia la decisione definitiva si protrasse a lungo, poiché Stanislavskij considerava l'ammissione al Teatro d'Arte una questione di importanza capitale.

Ebbi notizia dell'invito al Teatro d'Arte circa due anni prima della mia effettiva ammissione. Stanislavskij valutò la questione da tutti i punti di vista, raccolse informazioni in diversi posti e presso diverse persone su tutto ciò che mi riguardava non solo come attore, ma anche come persona, uomo di famiglia e membro della società. Alla fine, quando ebbe luogo il nostro incontro nel suo ufficio a teatro, eravamo entrambi così agitati che per poco non ci sedevamo sulla stessa sedia. Io sentivo su di me lo sguardo penetrante del collezionista esperto che valuta l'acquisto di un nuovo esemplare per la sua collezione e ha paura di commettere uno sbaglio.

I problemi dell'insegnamento e dell'assimilazione della nuova tecnica attorica preoccupavano Stanislavskij a tal punto che presero la preminenza su tutto il resto, soprattutto negli ultimi anni della sua vita. Pertanto l'impatto con un attore proveniente da un altro teatro e il tentativo di rieducarlo al suo metodo si prospettavano oltremodo stimolanti per lui. Quanto a me, che per anni avevo sognato di incontrare il grande maestro, ero pronto a nutrirmi avidamente e direttamente alla fonte di quel materiale nuovo, meraviglioso, ma ancora confuso sull'arte dell'attore di cui tanto avevo sentito parlare negli ambienti tea-

trali. Fu in tali circostanze che venni in contatto con Konstantin Sergeevič alle prese con una ricerca che era oggetto di inesauribile interesse da parte di entrambi.

Del nostro primo incontro non sono in grado di dire niente di più. Il nostro secondo incontro ebbe luogo nello studio di casa sua, nel vicolo Leont'ev proprio lì dove a me, come a ogni attore che ne superava la soglia, sarebbe toccato di provare eccitazione, gioia, paura, disperazione e speranza.

Il secondo incontro si protrasse a lungo, tre o quattro ore, in un ambiente familiare e confortevole che evidentemente era stato accuratamente preparato in vista della nostra conversazione: sul tavolo, coperto da una tovaglia, erano disposte coppe di frutta secca, dolci e frutta fresca che Konstantin Sergeevič mi offrì. Si parlò, naturalmente, di teatro. Egli si informava attentamente sui miei gusti. Qual era il ruolo del mio repertorio che avevo preferito e perché? Che personaggio mi sarebbe piaciuto interpretare? Quale spettacolo preferivo tra quelli in cartellone al Teatro d'Arte e negli altri teatri? Insomma domande che oggigiorno fanno tutti i registi, seguendo il suo esempio, quando devono ammettere nella compagnia un nuovo attore. Ma a quei tempi era una novità e io fui davvero impressionato dalle domande in sé, dalla loro abbondanza e dalla scrupolosità con la quale Stanislavskij cercava di ottenere da me risposte esaurienti. Ascoltava le risposte con attenzione, mi correggeva e ammoniva là dove le mie idee non collimavano con le sue.

La conversazione fu molto interessante e istruttiva, ma purtroppo lo stato di agitazione mi impedì immediatamente dopo di scriverne un resoconto dettagliato e ora, che sono passati tanti anni, è difficile ricostruirla senza timore di travisare la realtà. Sorvolerò sull'argomento. Posso solo dire che tutto quello che notai nel comportamento di Konstantin Sergeevič durante quella visita produsse su di me una straordinaria impressione. Mi colpì soprattutto il suo sconfinato interesse per tutto ciò che riguardava il teatro, non c'era particolare che non ritenesse degno della sua attenzione. Io percepivo acutamente l'attenzione che prestava a ogni mia risposta, a ogni mia frase. Sebbene si sforzasse di nascondere le sue reazioni, al fine di dare alla nostra conversazione il carattere neutrale di una normale chiacchierata fra amici, non sempre ci riusciva. Quando presi a lodare uno spettacolo in scena a Mosca che stava riscuotendo un grande successo di pubblico (ero al corrente che Konstantin Sergeevič l'aveva visto), all'improvviso vidi un tale orrore nei suoi occhi che zittii, senza concludere la frase. Solo dopo molti anni compresi quanto ero stato inopportuno.

Stanislavskij attaccò quel teatro e il suo regista, smascherando, ora con sdegno ora con sarcasmo, i difetti del principio di base dello spettacolo e alla fine, inaspettatamente, definì tutta l'essenza dello spettacolo con un'unica dimostrazione oltremodo espressiva. Io, senza volere, mi misi a ridere e questo evidentemente lo calmò.

Riprendemmo tranquillamente la nostra conversazione. Konstantin Sergeevič mi pose l'ennesima domanda e io non feci in tempo a rispondere che lo chiamarono al telefono. Si scusò e andò subito a rispondere all'apparecchio lì vicino. Lo chiamavano dal teatro; potei sentire abbastanza distintamente tutta la conversazione. Riguardava una faccenda di vita teatrale di secondaria importanza, ma Stanislavskij con fervore cercò per almeno un'ora di giungere a

una soluzione di principio della questione, non soddisfatto che l'interlocutore fosse d'accordo con lui. Egli tentava di [illegible] per risolvere in futuro questioni simili. Konstantin Sergeevič fu così turbato dalla conversazione che quando tornò a sedersi di fronte a me [illegible] un po' con occhi cattivi, come se fossi stato io l'interlocutore telefonico, e quando tentai timidamente di rispondere alla domanda che mi aveva posto un'ora prima, egli, senza darmi il tempo di finire, ruggì minacciosamente: "Niente affatto!" Poi tornò in sé, a poco a poco si calmò e la nostra conversazione proseguì. Per il timore di approfittare del suo tempo, più di una volta tentai di accomiatarmi, ma lui continuava a trattenermi. Finalmente la conversazione giunse al termine. Mentre mi accompagnava lungo il corridoio alla porta di ingresso, Konstantin Sergeevič fu molto premuroso e gentile con me.

L'atteggiamento di Stanislavskij nei miei confronti durante la visita, le sue considerazioni profonde e penetranti sull'arte, la sua sconfinata dedizione al teatro produssero su di me un'impressione che ora mi sarebbe difficile definire, ma che comunque è stata unica per la sua potenza in tutta la mia vita teatrale. L'atmosfera creativa che egli sapeva evocare a teatro, le condizioni di lavoro, i rapporti interpersonali fra tutti i collaboratori che vedevo per la prima volta, rafforzarono ulteriormente questa impressione. All'improvviso, e per la prima volta, avvertii l'importanza di un avvenimento nella mia vita. Capii di essere sulla soglia di un esperienza nuova, ignota, emozionante, non si trattava del semplice passaggio da un teatro all'altro [illegible]

Il mio ingresso nella vita creativa del teatro fu fortunato. Stavano per mostrare a Stanislavskij un lavoro teatrale che avevano appena provato, *I dissipatori* di V. Kataev. Mancavano solo pochi giorni alla dimostrazione dello spettacolo e non avevano ancora trovato l'attore per un piccolo ruolo. Il regista dello spettacolo, Sudakov, propose me per la parte. Si trattava di un personaggio comico e non mi preoccupava l'idea di preparare la parte in due o tre prove: ero abituato. Quando recitai davanti a Stanislavskij, il personaggio mi venne così bene che egli decise di affidarmi uno dei ruoli principali, quello del cassiere Vanečka. L'attore che aveva provato quella parte fino a allora, Chmelëv, ebbe la mia. Fu una significativa prova di fiducia nei miei confronti. Ero al settimo cielo. "Tutto procede così liscio, senza intoppi", pensavo. Le difficoltà che avevo temuto di incontrare al Teatro d'Arte mi sembravano solo frutto della mia immaginazione. E ecco che in autunno, dopo l'intervallo estivo, riprendemmo le prove de *I dissipatori*. Il mio ruolo era ormai quello del cassiere Vanečka.

Il lavoro teatrale *I dissipatori*, adattato da un romanzo, è drammaticamente ricco: il contabile Filipp Stepanovič e il cassiere Vanečka si appropriano di una somma di denaro e, proprio come dice il proverbio "uccello invischiato anche con una sola zampetta, uccello perduto", vengono coinvolti in una serie di nuove malefatte e avventure. Dopo aver speso l'intera somma sottratta, essi sono costretti a tornare a casa e rivelare il furto alla polizia giudiziaria. Nello svolgimento della trama, i due dissipatori vengono a trovarsi in situazioni drammatiche e comiche che forniscono un ricco materiale per la recitazione dell'attore.

Secondo la terminologia tradizionale, il ruolo di Vanečka è quello del "sem-

piccione' e a ruoli simili mi avevano preparato alla scuola di teatro. Mi misi al lavoro con grande entusiasmo. Ma qui non si trattava del ruolo episodico che avevo creato autonomamente e nel quale avevo debuttato con tanto successo. Il personaggio di Vanečka compare nel corso dell'intero spettacolo, è collegato a molti altri personaggi e deve armonizzare con l'insieme e lo stile generale dell'opera. Iniziarono le difficoltà. Non si poteva dire che il mio modo di recitare al Teatro Korš fosse lontano dallo stile del Teatro d'Arte. Al contrario, proprio la mia affinità con lo stile del Teatro d'Arte aveva motivato a farne parte. [illegible] [illegible] [illegible] per mostrare nuovamente lo spettacolo a Stanislavskij. Il giorno della dimostrazione finalmente arrivò.

La dimostrazione ebbe luogo nel foyer del teatro e non in palcoscenico. Per me era una [illegible]: avevo gli spettatori proprio sotto il naso, e che spettatori. Gli attori recitarono una scena dopo l'altra con elementi scenici provvisori. L'interpretazione era solo abbozzata: delineavano il personaggio più che interpretarlo. La procedura era del tutto insolita per me, tuttavia, superando tutti gli ostacoli, portai a termine con successo anche questo secondo debutto. Konstantin Sergeevič approvò la mia esibizione e in generale rimase soddisfatto dalla dimostrazione. Supponevo che la prima dello spettacolo fosse alle porte, in ogni caso ero tranquillo: le maggiori asperità erano superate e il cammino verso i riflettori e il pubblico del Teatro d'Arte era spianato. Dovevo solo dare un tocco alla mia interpretazione. Ma la cosa sarebbe venuta da sé col contatto [illegible] spettatore.

Come mi sbagliavo! Da quel momento in poi intervenne Stanislavskij e incominciò la parte più seria e impegnativa del lavoro. Tutto quello che avevamo fatto sino a allora era solo un preparativo di massima per il lavoro successivo.

Il lavoro di Stanislavskij fu estremamente intenso e energico. Lo spettacolo non riusciva. Gli attori erano in difficoltà. Se persino i veterani stentavano a stare al passo, per un novellino, sul quale era rivolta la massima attenzione ogni prova diventava un calvario. Ma tutta la sofferenza era compensata da quello a cui assistevo per la prima volta, ai miracoli che si compivano dinanzi ai miei occhi. La nuova terminologia scenica, il metodo di lavoro totalmente inconsueto mi disorientavano, mi bloccavano e io, attore esperto, mi sentivo un elefante in un negozio di porcellane. Che cosa stava succedendo?

Le prime prove alla presenza di Stanislavskij ebbero luogo nella cosiddetta sala K.O., le iniziali di Komičeskaja Opera, Opera Comica. Quella sala era stata assegnata un tempo per le prove de *La Fille de Madame Angot* nell'allestimento di Vl. I. Nemirovič-Dančenko, e sino a oggi ha conservato quel nome. Le prove avvenivano a tavolino senza messinscena. Konstantin Sergeevič conduceva la conversazione, provava alcune scene, faceva domande, dava spiegazioni. Va detto che le prove a tavolino erano una innovazione del Teatro d'Arte che Stanislavskij aveva più volte sottoposto a revisione, senza peraltro negarne mai l'utilità di principio.

Nei teatri tradizionali della provincia come della capitale, solo la prima lettura degli attori avveniva a tavolino; in quell'occasione il testo veniva control-

lato, tagliato e così via. Questa operazione non veniva neanche chiamata prova, ma lettura delle parti. Il giorno successivo alla lettura gli attori salivano in palcoscenico e con il copione in mano provavano dalla prima all'ultima scena. Sin dalle prime prove impostavano le messinscene, le mettevano a punto, poi provavano senza copione. Ciascuno tentava di trovare il giusto tono per il proprio personaggio. Seguiva la prova generale col trucco e i costumi quindi si recitava lo spettacolo, ognuno come meglio poteva, a proprio rischio e pericolo.

I responsabili del Teatro d'Arte, che si ponevano compiti ben più complessi non potevano non utilizzare una forma più perfezionata di prove. Una di queste era proprio la prova a tavolino, durante la quale i futuri interpreti, con la guida del regista, sottoponevano a accurata analisi tutte le diverse componenti del testo e tentavano persino di personificarle. Stanislavskij mi chiese di provare una delle mie scene. Trovandomi in un ambiente insolito per le prove, privo del sostegno della messinscena, faccia a faccia con Stanislavskij in persona, per un attimo mi sentii perduto, ma poi la mia esperienza di attore mi restituì l'autocontrollo e ben presto colsi quel 'giusto tono' che avevo elaborato nelle prove precedenti. In generale, recitai allo stesso modo della dimostrazione, ma, con mia somma meraviglia, non intravidi alcun segno di approvazione nel volto di Konstantin Sergeevič. Alla fine della scena, egli tacque per un po', dette un colpo di tosse e sorridendo bonariamente mi disse:

Mi scusi, Vasilij Osipovič, ma questo suo 'piccolo tono'

Che cosa intende?

Vuole recitare la parte con il piccolo tono che ha per essa elaborato?

Non capivo. Be', sì, ma come poteva essere altrimenti? Certo, avevo il mio piccolo tono. Che c'era di male? Avevo cercato [illegible] a lungo quel 'piccolo tono'. E poi, mi aveva pur approvato durante la dimostrazione. Che cosa era successo? Confessai di non capire una parola di quello che stava dicendo. Konstantin Sergeevič mi spiegò che la cosa più preziosa nella nostra arte è la capacità di trovare in ogni personaggio una persona viva, di trovare se stessi.

Lei si incatena a qualcosa di precostituito che le impedisce di percepire organicamente quello che le accade intorno. Lei recita uno stereotipo e non una persona viva.

Sì, ma come

Mi dica: che c'è nel suo ufficio?

— Non capisco. .

— Lei è un cassiere, vero? Che cosa ha nel suo ufficio?

Soldi ..

— Be', certo, soldi. Ma che cos'altro? Sia più preciso. Lei dice "soldi", bene, ma quanti? Come sono disposti? Dove stanno? Com'è il tavolo del suo ufficio, com'è la sedia, quante sono le luci... Insomma, descriva l'ambiente in cui lavora scendendo nei dettagli.

Io tacqui per un bel pezzo. Egli attendeva pazientemente la risposta. Alla fine, confessai che non ero in grado di rispondere nemmeno a una delle sue domande. Tra l'altro non capivo che mi servisse conoscere tutti quei particolari. Ignorando quest'ultima considerazione mi invitò a pensarci su e a rispondere almeno a una delle domande. Io continuavo a tacere.

— Ecco, vede, lei non conosce gli elementi più vitali del suo personaggio, la sua quotidianità. Ciò di cui vive, quello che occupa i suoi pensieri. Ecco qui il cassiere Vanečka. Un giovanotto gentile e modesto. La cassa è il suo regno, il suo sancta sanctorum. È la cosa più preziosa della sua vita. Qui è lui che pensa a tutto: alla pulizia del locale, alla disposizione degli oggetti che gli occorrono per le varie operazioni quotidiane, a partire dalla grande cassaforte di acciaio per finire alla simpatica matita rossa e blu, che egli considera il suo amico più caro, le ha dato persino un nome: Konstantin Sidorovič. La lampadina elettrica del suo ufficio è così pulita da sembrare la fonte di luce più luminosa di tutto il reparto contabile. È l'orgoglio di Vanečka. I lucchetti della cassaforte, lubrificati col grasso, si aprono e si chiudono senza sforzo. Il loro piacevole scatto metallico è un autentico piacere estetico per Vanečka, dolce musica per le sue orecchie. Sui ripiani della cassaforte mazzette di banconote sono disposte in ordine esemplare. Ce ne sono centinaia, migliaia, decine e centinaia di migliaia. Vanečka è sempre in grado di dire con esattezza quanto denaro è in cassa in quel momento. L'incremento e la diminuzione del denaro in cassa è un processo che gli procura una forte emozione. Distribuire il denaro, vistare il libro paga sono riti sacri per lui. Questa è la sua arte. Vive una vera tragedia con gli impiegati quando, per mancanza di denaro in cassa, non può distribuire loro le paghe. Vanečka non commette mai errori di calcolo, la sua precisione è leggendaria. Malgrado la sua giovane età e la sua modestia, è a suo modo una celebrità nel mondo contabile e nulla conta più di questa reputazione per lui.

Il capo-contabile gli vuole un gran bene. Vanečka, da parte sua, lo adora come un soldato semplice può adorare il grande condottiero. La minima violazione nel mondo di Vanečka è sempre un avvenimento che gli provoca sconvolgimenti emotivi. Che cosa accadrebbe se, Dio ce ne scampi, Konstantin Sidorovič scomparisse dalla scrivania? O se le mosche macchiassero la lampadina? O se qualcuno firmasse il libro paga nella colonna sbagliata? Erano questi gli incidenti di lavoro dai quali Vanečka sarebbe capace di parlare all'infinito nel tempo libero. Fa orrore pensare a che cosa sarebbe avvenuto se si fosse verificato un errore nel calcolo del denaro o se qualche banconota fosse scomparsa. Episodi del genere non si erano ancora verificati nella vita di Vanečka, per ora li aveva solo vissuti nei brutti sogni.

Ora, provi a immaginare come si sente Vanečka quando, in seguito a una serie di diaboliche coincidenze, si sveglia da uno stato di incoscienza dopo una sbronza e si accorge di essere nel vagone-letto di un treno diretto a Leningrado con diecimila rubli sottratti alla cassa, in compagnia del capo-contabile che dorme ubriaco fradicio e di una donna dai facili costumi che giace sulla cuccetta superiore.

Quale diavoleria, quale mostruosa distruzione del meraviglioso mondo di Vanečka, quale tragedia nella sua vita! Ma lei non ha creato quel mondo, non lo ha sentito dentro di lei, non ha provato a dargli corpo sulla scena. Non conta che l'autore non l'abbia mostrato. Nell'ufficio del cassiere durante l'azione, quando lo sportello della cassa è chiuso e nessuno la vede, o anche prima dell'inizio delle prove, nella sua stanza, ha provato a vivere realmente le piccole faccende del suo personaggio: togliere la polvere, lucidare la lampada, sistemare il denaro, temperare la matita, eccetera eccetera? No, nella migliore delle ipotesi, lei ha provato l'intonazione e la pronuncia della prima battuta quando si apre lo sportello della cassa e inizia quella parte del personaggio che è visibile allo spettatore. Lei non ha creato le radici dalle quali dovrà trarre nutrimento il suo personaggio.

Questo, più o meno, è il senso di ciò che mi disse Konstantin Sergeevič alle prove. Io comprendevo che le sue parole contenevano una verità profonda, ma non mi era affatto chiaro in che modo avrei dovuto tradurre in pratica tutto ciò. Come dovevo continuare? Tentai di ribattere dimostrandogli la validità di un altro metodo di lavoro, gli parlai dei risultati che avevo ottenuto in passato, ma tutti i miei argomenti venivano facilmente sgominati dalla logica di Stanislavskij.

— Eppure qualche volta ho recitato brillantemente, vero?

— È possibilissimo, ma non vuole recitare meglio?

— Certo che sì.

— Le sto indicando il cammino per farlo. Inoltre, voglio risparmiarle di errare inutilmente e dolorosamente per sentieri sbagliati nel corso del lavoro sul personaggio.

Io non cedevo opponendo una strenua resistenza. Konstantin Sergeevič disse sosp[illegible]ando.

— Che attore abbiamo trovato in compagnia!

Così la prova si arenò sulla mia prima scena. Mi sconvolgeva una tale improduttiva perdita di tempo. Al Korš nello stesso tempo avremmo provato l'intero spettacolo. Ma le idee che Stanislavskij aveva gettato nel mio cervello mi dominavano con una forza sorprendente e fermentarono dentro di me sino alla prova successiva che ebbe luogo il giorno seguente senza Stanislavskij, con elementi scenici provvisori e alcuni oggetti di scena. Tentai [illegible] di riprodurre tutto quello che mi aveva detto, ma era così insolito per me che arrossivo ogni qualvolta qualcuno guardava i miei esercizi.

No, era tutta una specie di diavoleria. Come era tutto semplice prima: ecco la messinscena, il partner, la battuta, recita pure. Qui invece... Eppure dovevo tentare ancora una volta. Dopo essermi guardato intorno ripresi a togliere la polvere, a temperare la matita, a mettere in ordine. No, non era così. Mi stavo esercitando prima dell'inizio della prova con la scenografia e gli oggetti di scena già pronti.

Supponiamo che io provi ancora una volta, veramente sul serio, realisticamente. Ecco davanti a me un tavolino. Lo metterò davvero in ordine perfetto. Ecco lì della polvere... ecco una macchiolina, devo provare a toglierla. Lo faccio con tutto il mio impegno. Qualcosa mi sta riuscendo. Continuiamo. La scrivania traballa leggermente, bisogna renderla stabile. Non ci riesco, vado a cercare qualcosa da mettere sotto la gamba del tavolino. Trovo una scheggia di legno, la sistemo sotto la gamba. Il tavolo non traballa più, è perfettamente pulito... Adesso bisogna disporre gli oggetti in perfetto ordine.

Non mi ero accorto di quanto fossi preso da queste faccende. Era piacevole occuparsi di queste piccole cose: ecco lì il temperino e la matita, ora immagino di temperarla. Mi metto al lavoro tutto concentrato e soddisfatto, ma... che cosa succede? Qualcosa si muove tutt'intorno, sono comparse delle persone...

Ah, ha inizio la prova. Ecco la mia battuta d'inizio: apro lo sportello e inizio la mia scena.

Le prove de *I dissipatori* si susseguivano giorno dopo giorno a volte sotto la direzione di Stanislavskij, a volte senza di lui. L'intera procedura delle prove, consolidatasi nella lunga tradizione del Teatro d'Arte, era una novità totale per me. Ogni prova con Stanislavskij, soprattutto quando provavamo le mie scene, mi coglieva di sorpresa per la novità dei metodi di lavoro. Era tutto interessante, avvincente, ma mi sembrava che non avesse alcuna relazione col nostro spettacolo finale.

Be', sì, qualche risultato potevo ottenerlo sulla linea che diceva lui, ma il pubblico non ne avrebbe visto quasi niente. E la scena che dovevo recitare per davvero? Invece lui, strano a dirsi, si occupava meno di tutto proprio del testo che bisognava interpretare davanti al pubblico e non facevo in tempo ad aprire bocca che mi interrompeva per soffermare l'attenzione su qualche minuzia che non aveva niente a che fare con l'azione.

Mi faccia almeno dire una battuta! Forse ne caverò qualcosa.

— Non ne caverà un bel niente se non è preparato.

— Ma ho studiato.

— Non la cosa giusta. Tutto il suo comportamento non conduce alla scena che deve recitare, di conseguenza è inutile riempirsi le orecchie di false intonazioni delle quali sarà difficile disfarsi in seguito. Non pensi alla battuta, all'intonazione, quelle verranno da sé, pensi al suo comportamento. Ecco lei, soltanto lei e nessun altro deve distribuire alcune migliaia di rubli agli impiegati in coda alla cassa in attesa della paga. Lei risponde per ogni piccola copeca. Come agirà? Tenga presente che gli impiegati sono tutti imbroglioni, deve stare molto attento. Come eseguirà l'operazione? Da che cosa comincerà? Che cosa ha preparato? Che documenti le servono? Ha denaro a sufficienza? Una volta aperto lo sportello, lei calcolerà approssimativamente dal numero degli impiegati quanto denaro le occorre per accontentarli tutti. Forse può limitare la distribuzione al cinquanta per cento? Si crei una linea delle cose a cui pensare in questa operazione e agisca di conseguenza. Mi creda, è la cosa più interessante, il pubblico baderà a questo e è così che lo convincerà della autenticità di quello che accade. Si è accorto di quante cose ci sono oltre alle parole? Le parole e le intonazioni sono il risultato dei suoi pensieri, delle sue azioni, e lei, mi sembra, trascura ciò che nella vita non può essere trascurato. Aprendo lo sportello della cassa lei aspetta il momento di dire le battute preparando l'intonazione. Ma da dove può nascere l'intonazione, come può essere viva, organica se trasgredisce le leggi più elementari del comportamento umano?

E così passavamo a occuparci di operazioni contabili: contare i soldi, controllare e vistare i documenti eccetera. E di nuovo tornava a tormentarmi il pensiero del tempo sprecato: dobbiamo provare la parte. Io ho un ruolo importante! È vero, a volte giocare al contabile mi affascinava, a volte riuscivo a credere nella serietà di quello che avveniva e in quei momenti, se potevo pronunciare una battuta del testo, essa suonava molto vera, calda e suscitava reazioni positive nei presenti. Ma mi sembravano così sporadici, che comparivano per un attimo e scomparivano per sempre. E era proprio così: non appena sentivo il desiderio di fissare qualcosa, di ripeterla, non mi riusciva nulla. Insomma,

con quel metodo non sentivo la sicurezza alla quale ero abituato nel lavoro sul personaggio. Prima era tutto molto definitivo: la lettura generale del testo da parte del regista, poi la lettura delle parti degli attori, la definizione delle messinscene, la ricerca del tono generale per i personaggi, l'invenzione di intonazioni particolari, di 'vezzi'. Insomma, il lavoro consisteva nel graduale accumulo di tutti i possibili 'valori' accessibili al pubblico. Allora non comprendevo il vero significato del metodo di Stanislavskij. Con lui, durante il lavoro intenso e attivo delle prove, nessuno pensava al risultato finale, allo spettacolo, era come se ignorassero il futuro spettatore e, per quanto strano possa sembrare lavoravano più attentamente proprio su particolari che il pubblico non avrebbe mai visto.

Non sto dicendo che la mia confusione per quanto vedevo al Teatro d'Arte fosse motivo di delusione per me. Al contrario, tutto mi affascinava, mi stimolava la mente, l'immaginazione, il desiderio di capire. Stavo come rivivendo lo stato d'animo del mio primo anno alla scuola di teatro quando assimilavo con trepidazione i primi rudimenti sulla tecnica dell'attore. Tuttavia il nuovo metodo di lavoro mi sembrava alquanto caotico.

Solo molti anni più tardi compresi la sorprendente armonia di tutto il sistema di lavoro di Stanislavskij, regista, insegnante e responsabile del teatro; il suo sistema conciliava nel lavoro delle prove tutti questi aspetti della sua attività. Solo più tardi mi furono chiare le differenti fasi del lavoro di Konstantin Sergeevič sullo spettacolo in fieri e capii che nessuno percepiva la forma dello spettacolo futuro e si preoccupava della sua accessibilità per lo spettatore come lui. Per realizzare tutto questo egli usava dei procedimenti che a quel tempo mi erano oscuri.

Il lavoro su *I dissipatori* assumeva forme sempre diverse man mano che si procedeva. I risultati delle prove di alcune scene venivano già condotte in palcoscenico. Qui la messinscena era molto più definita, ma nessuno degli attori vi si atteneva scrupolosamente, anzi spesso improvvisavano e il regista sembrava non farci caso.

La scenografia rappresentava l'abitazione del capo-contabile. La famiglia di questi, la moglie e i due figli, è piuttosto agitata. L'ora di pranzo è passata da un pezzo e il padrone di casa non si vede. Nel momento in cui la tensione è al culmine, squilla improvvisamente il campanello. La moglie corre ad aprire la porta e davanti ai suoi occhi appaiono il marito e il cassiere Vanečka ubriachi fradici, ma di umore allegro e festante. Il capo-contabile, nella birreria dov'erano finiti ubriachi com'erano, ha concepito il piano di dare la figlia in moglie al cassiere e con questa intenzione sono arrivati a casa portando vino e cibo. Ma la moglie del contabile, una polacca molto energica, li accoglie con uno scroscio di improperi come il cassiere Vanečka probabilmente non ha mai sentito. Questi si spaventa a morte. Il contabile, intenzionato a sedare lo scandalo che minaccia di trasformarsi in rissa, spinge a fatica la moglie nell'altra stanza per spiegarle come stanno le cose. Vanečka rimane solo, spaventato, depresso. Dopo un po' cerca di sentire la conversazione tra il contabile e la moglie, ma dall'altra stanza gli giungono solo voci concitate dalle quali non riesce a capire una parola. Vanečka si avvicina alla porta, le voci si calmano all'improvviso,

lui si piega all'altezza del buco della serratura e, vedendo che la padrona di casa adirata si dirige verso di lui, con un balzo si allontana dalla porta.
— Allora, come agirà? — domandò Stanislavskij.
— Cioè?
— Lei è rimasto solo nella stanza... In queste circostanze consideri quello che le è accaduto e che cosa deve fare. Questa è la sua scena.
Ma non c'è niente qui. Lui sta semplicemente in piedi, poi si avvicina alla porta, origlia, spia attraverso il buco della serratura e si allontana con un balzo. Nient'altro.
— E le sembra poco? Be', va bene, vada semplicemente a origliare e spiare alla porta... Ah! Sta forse origliando adesso?
— Sì.
No, lei sta tentando di recitare qualcosa, mentre deve origliare. Non riesce a sentire nulla, vero? E perché poi vuole origliare?
— Per curiosità...
Non credo. Be', non importa, origli semplicemente. Che cosa farebbe, se si trovasse nella necessità di capire a tutti i costi quello che sta accadendo nell'altra stanza? Lei continua a voler recitare qualcosa. Non le è mai capitato di origliare? Cerchi di ricordare quello che ha fatto. Va bene, lasciamo stare. Andiamo avanti. Vada a spiare dal buco della serratura. Immagini che qualcuno infili bruscamente un ferro da calza attraverso il buco della serratura proprio in direzione del suo occhio. Schizzi via dalla porta... Ma è orribile! Non credo in un solo movimento... Ancora una volta, non ci credo... Che cosa la blocca? Proviamo ancora una volta. Perché è così teso?
Ripetemmo quella scena decine e decine di volte. Alla fine sembrò che qualcosa ne fosse venuto fuori.
— Molto bene, ma con un... piccolo più.
Come?
— Con un piccolo più.
— Non capisco.
Ha agito correttamente, ma ha aggiunto qualcosina alla correttezza, un piccolo più appena appena percepibile, forse per far ridere il pubblico.
— Perché, non bisogna fare anche questo? Questa è una scena comica.
Sarà ancora più comica, se farà esattamente quello che è necessario. Così si raggiunge la massima espressività. Ogni aggiunta, ogni piccolo più va a detrimento dell'azione, produce la cosiddetta falsa teatralità. Il compito più difficile che abbiamo è trovare la giusta misura. Allora, provi ancora adesso.
Ancora inutili ripetizioni della stessa scena e alla fine, quando ormai ero irritato e chiaramente non avevo più voglia di recitare, mi chinai semplicemente all'altezza del buco della serratura e feci un balzo indietro. Uno scoppio di risa risuonò nella sala, io non capivo niente: o avevo fatto veramente bene oppure ridevano di me.
— Ecco, ora è corretto al cento per cento... Cerchi sempre e solo questo. Ha capito? Be', proseguiamo.
Devo confessare che avevo capito ben poco, ma mi rimase impressa l'espressione 'piccolo più'.
Il cassiere Vanečka è un giovanotto simpatico e modesto. Si trasforma in un

dissipatore del tutto casualmente, per un fatale concorso di circostanze. Abbiamo già parlato dei suoi interessi quotidiani e della sua attività lavorativa, ma c'è qualcosa che forse gli sta ancora più a cuore: il villaggio Berezovka, dove ha trascorso l'infanzia in una piccola izba decrepita in cui vive ancora la sua vecchia mamma.
E ecco che i due dissipatori, il capo-contabile e il cassiere, sperperando a destra e a manca migliaia di rubli, mentre viaggiano da una città all'altra e sperimentando diverse situazioni, per caso, ma forse non del tutto per caso, capitano in una cittadina vicina al villaggio di Vanečka. L'incontro con i contadini alla locanda turba il nostro Vanečka ubriaco e questi racconta loro di essere originario di quella zona e spiega dove si trova il villaggio Berezovka e la piccola *izba* e... la mamma.
L'interpretazione di questo monologo richiede un'intensa carica emotiva da parte dell'attore: una miriade di pensieri e sentimenti sorgono nella mente dell'infelice quando pensa a ciò che gli era tanto caro e ora è perduto per sempre. Per me era quella la scena fondamentale del personaggio alla quale tutto il resto faceva da cornice.
In passato proprio da quel monologo avrei cominciato il lavoro sul personaggio. Ma ora! A quella scena semplicemente non c'era modo di arrivare, ci perdevamo in ogni sorta di minuzie. Quando, quando riuscirò a arrivarci? Allora farò vedere che cosa è il vero sentimento, il vero temperamento. Sono sicuro che non avranno niente da ridire sui piccoli più.
Per molte notti rimasi in piedi a studiare quel monologo cercando di pronunciarlo in tutte le maniere possibili, sforzandomi di dar calore ai miei sentimenti. A volte ci riuscivo e le lacrime rigavano copiose il mio viso mentre pronunciavo l'ultima frase: "E [illegible] vive [illegible] mamma".
Finalmente giunse il giorno della prova del monologo alla presenza di Stanislavskij. Quello che temevo di più di tutto quando attaccai il monologo era che il regista mi interrompesse raffreddando così il mio ardore. Invece, con mia somma meraviglia, Konstantin Sergeevic non mi interruppe e ascoltò il monologo sino alla fine. Tuttavia non ottenni il risultato sperato, il sentimento si dileguò lasciando solo conati miserabili e una rotta voce sentimentale. Mi sentii imbarazzato e dissi per primo:
— Non mi riesce.
E che cosa si aspettava?
— A casa questo monologo mi veniva molto bene.
— Vale a dire?
— C'era molto sentimento... piangevo persino...
— Ecco! Lei stava solo pensando a non perdere il sentimento! È un compito sbagliato nella maniera più assoluta. È questo che ha rovinato tutto. Vanečka pensa forse a questo quando parla ai contadini? Allora neanche lei deve pensarci. E poi perché mai dovrebbe piangere? Lasci che sia lo spettatore a versare le sue lacrime.
— Ma così mi sembra che sia più commovente...
— Nient'affatto! Questo è sentimentalismo da quattro soldi. Così si comportano gli accattoni incapaci che ottengono sempre il risultato opposto, quello di irritare la gente. Vanečka che cosa fa? Che cosa vuole dai contadini? Soltanto

questo: che i contadini capiscano per bene dove abita la sua mamma. Le indicazioni sono molto complesse, i contadini piuttosto ottusi. Riesce a sentire com'è attivo, stimolante questo compito? Che c'entrano le lacrime qui. Riesce a immaginare [illegible] che si trovano sulla strada per andare al villaggio di Berezovka, alla casa della mamma? Credo di no, a giudicare da come ha appena recitato. E invece è proprio questo l'essenziale. Cerchi di creare nella sua mente la complessa topografia del luogo, cerchi di visualizzarla nei minimi dettagli, badando in ogni momento che ciascun contadino abbia capito le sue indicazioni. Cacci dalla mente la preoccupazione per i suoi sentimenti e le sue sofferenze personali...

All'improvviso un ricordo balenò alla mia mente. Continuai la prova. Il monologo alla fine riuscì bene e Konstantin Sergeevič ne rimase soddisfatto. Quando le prove finirono, tornai a casa e mi concentrai su quel ricordo.

Alcuni anni prima del mio ingresso al Teatro d'Arte, provavo una commedia al Teatro Korš. Il mio personaggio, il protagonista, era un fallito che, sopraffatto dalle difficoltà della vita, si vede costretto, per guadagnarsi da vivere, a fare una scena pericolosa in un film: deve tuffarsi nel mare da uno scoglio altissimo a rischio della vita. Proprio prima di saltare egli si rivolge direttamente al pubblico in cerca di comprensione e pronuncia un lungo monologo pieno di tensione drammatica col quale intende fare testamento. Comincia col raccontare il triste destino che l'ha condotto a mettere a repentaglio la propria vita. Egli non crede nella riuscita del salto, pertanto si congeda dai presenti e nelle parole conclusive del monologo chiede agli spettatori di ricordarsi di lui quando, dopo la sua morte, andranno al cinema con le loro ragazze e lo vedranno scomparire nell'abisso dell'oblio, che lo ricordino... e così via.

Il commovente monologo è scritto con intensità drammatica, ma anche con un certo umorismo, come si addice a una commedia a lieto fine. Quel monologo mi piaceva molto. Decisi che il lieto fine della commedia non doveva essere prevedibile, quindi quella scena doveva essere interpretata con tutta la serietà e la drammaticità confacente al caso. Il monologo doveva commuovere gli spettatori sino alle lacrime per aumentare alla fine la loro gioia per il felice epilogo.

Lavorando sul monologo, cioè rileggendolo alcune volte, tentavo di trovare la chiave per raggiungere la massima espressione dei miei sentimenti. A volte ci riuscivo, a volte no. Durante una prova il monologo mi riuscì benissimo, i colleghi applaudirono e si congratularono con me. Ero al colmo della felicità. Il personaggio nel suo complesso mi riusciva abbastanza bene, ci mancava solo questo tocco finale. Adesso che c'era quello, era tutto a posto. Ma alla prova successiva un'amara delusione mi attendeva. Man mano che il momento del monologo si avvicinava, io pregustavo la soddisfazione di un successo ancora più completo, ma non fu così. Sin dalle prime battute sentii una nota falsa, non riuscivo in alcun modo a correggerla e a ritrovare il giusto tono della prova precedente: anzi più mi sforzavo e peggio era. Non ottenevo neanche un'intonazione corretta, neanche un barlume di vero sentimento: era tutto privo di vita, vuoto, falso. Sconcertato, avrei voluto sprofondare per la vergogna. Be', non fa niente, l'indomani mi sarei concentrato di più. Ci avrei lavorato su la sera e tutto sarebbe filato liscio. Il fallimento è una cosa naturale.

Invece, nelle prove che seguirono non feci che peggiorare. Nonostante tutti i miei sforzi, il sentimento che era sorto in quell'unica prova riuscita non voleva più tornare. Mi rimaneva soltanto l'eterna consolazione dell'attore: che il sentimento comparisse in occasione della rappresentazione dinanzi al pubblico. La prova generale [illegible] disastro. Finalmente dopo una notte insonne e una giornata penosa, mi recai allo spettacolo. Sin dalla prima scena tutto andò per il meglio. [illegible] successo si delineava più chiaramente di scena in scena. Poco prima del monologo fatale, ricevetti applausi scroscianti. Mi sentivo ricco di sentimenti profondi e di gioia creativa. "Se potessi preservare intatto questo stato di grazia sino al monologo!", pensavo. Tentai di non farmi distrarre, evitai i colleghi, mi isolai. Finalmente arrivò il momento fatale! Entrai in scena, pronunciai la prima battuta, qualcuno fra il pubblico tossì fastidiosamente. Mi fece rabbia, ma mi trattenni. "Se riuscissi a non disperdere i miei sentimenti..." pensavo. Continuai il monologo, ma chissà perché pronunciavo le parole sommessamente come per la paura di disperdere ciò che avevo dentro di me, ma a un tratto avvertii con terrore che dentro di me non era rimasto niente. Gli spettatori cominciarono a tossire sempre più insistentemente e io mi adiravo contro di loro e contro me stesso. Alla fine decisi di 'forzare' un po', ma fu ancora peggio [illegible] teatrale. Lo spettatore aveva già perso ogni interesse per il mio personaggio [illegible] monologo smozzicando le parole [illegible]

[illegible] di scena sentendo il disagio di dover compiere il mio salto mortale nella piena indifferenza del pubblico [illegible]

Il personaggio, che avevo per tre quarti brillantemente interpretato, si poteva considerare un [illegible] completo dal momento che avevo [illegible] nella scena principale, e quella in funzione della quale era stata costruita tutta l'azione precedente. Gli spettacoli successivi replicarono l'insuccesso della prima. Non sapevo che fare per ritrovare quei sentimenti che avevo provato una volta sola e che non volevano tornare. Dicono che l'arte sia difficile, che bisogna lavorare molto. Lo capivo perfettamente, ero pronto a lavorare per superare quel maledetto monologo. Ma in che modo dovevo lavorare? Che cosa dovevo fare?

Più sforzi facevo e peggio era. Ero dominato da quel sentimento, noto a tutti gli attori, di vergogna per se stessi, per la propria mancanza di talento. Nel tentativo di difendermi da quella sensazione rivoltante durante uno spettacolo assunsi un tono di indifferente cinismo nei confronti dello spettacolo e del mio personaggio [illegible] momento [illegible]. Proprio prima del monologo [illegible] con i miei compagni [illegible] storielle [illegible] alla mia partner. E [illegible] in scena [illegible] la massima indifferenza, calmissimo gettai uno sguardo allo spettatore più vicino e per scherzo gli buttai [illegible] la prima battuta. Questo si mise in guardia e prestò attenzione. "Ah, ti stai interessando, allora eccotene ancora..." Vedevo che anche i suoi vicini mi ascoltavano con attenzione. Incoraggiato, cominciai a sviluppare la linea dei miei pensieri. La sala zittì. Percepivo l'attenzione dell'intera sala. Cominciai a preoccuparmi: mi sentivano bene gli spettatori del loggione? Arrivavano anche a loro i miei pensieri? Mi rivolsi anche verso di loro. Sentivo che anche loro mi comprendevano perfettamente e simpatizzavano con me. Continuai a recitare con crescente entusiasmo e animazione e quando

ebbi concluso il monologo con le insistenti richieste che gli spettatori in sala dopo la mia morte andassero a vedere il film e si ricordassero di me nel momento del mio volo mortale, uscii di scena fra gli applausi. Hai visto?! Tutto all'inverso. Era del tutto superfluo concentrarsi sul personaggio, al contrario bisognava a tutti i costi prendere le distanze da esso. Era fantastico. Avevo scoperto una nuova legge! Non si trattava di una delle innumerevoli stregonerie alle quali si ricorre in nome del successo e che non si avverano mai. Nel mio caso era stato tutto molto convincente e chiaro. A quante porte avevo bussato e poi all'improvviso quel passaggio inatteso...

Ma sin dallo spettacolo successivo le mie speranze crollarono e la mia scoperta si rivelò fallace. Arrivavo a odiare quel personaggio. Per mia fortuna la commedia uscì ben presto di cartellone. Tuttavia per molto tempo non mi ripresi dal trauma. Ed ecco che ora, a distanza di anni, provando con Stanislavskij il monologo di Vanečka, quell'episodio mi era tornato alla mente. Fui colpito dai semplici espedienti con i quali il grande maestro riusciva a liberare le potenzialità creative dell'attore, a dare spazio alla manifestazione dei suoi sentimenti vivi, autentici. Ora capivo che proprio la massima concentrazione sul personaggio e l'autentica attenzione costituiscono le condizioni imprescindibili per penetrare nel personaggio. Prima di tutto bisogna indirizzare correttamente questa attenzione. I miei insuccessi in quello sfortunato spettacolo erano la conseguenza del mio errare per sentieri sbagliati, devianti, e era bastato che me ne allontanassi una volta per ottenere già dei buoni risultati. Ero capitato per caso sulla strada giusta che mi aveva portato al successo. Ma non sempre si hanno queste fortune, e l'allontanamento da una delle tante strade sbagliate non comporta necessariamente che si possa imboccare quell'unico giusto cammino dell'azione autentica, organica. Stanislavskij mi aveva condotto sulla retta via durante la prova sul monologo di Vanečka e io l'avevo trovata per caso nello spettacolo che ho descritto quando, entrato per caso in sintonia con uno spettatore, avevo attirato nell'orbita della mia attenzione l'intera sala e avevo sinceramente voluto strappare a ognuno dei presenti la promessa che avrebbero esaudito il mio ultimo desiderio.

Non è lo stesso compito di Vanečka quando spiega ai contadini dove abita sua madre? Solo che nella commedia al Korš dovevo comunicare non con i personaggi sulla scena, come accade di solito all'attore drammatico, ma con le persone sedute in sala, il che è piuttosto inusuale nella nostra arte. Penso che questa fosse la causa principale della mia difficoltà.

La prova con Stanislavskij sul monologo di Vanečka dette solo l'impulso ai miei pensieri in quella direzione. È chiaro che a quei tempi essi non potevano avere neanche approssimativamente quella chiarezza con la quale li espongo adesso. Il trasferimento dell'attenzione, da parte dell'attore, dalla ricerca dei sentimenti dentro se stesso all'esecuzione del compito scenico, è una delle grandi scoperte di K.S. Stanislavskij, che risolve uno spinoso problema della nostra tecnica.

Questo significa che Stanislavskij rifiutava il lato emotivo della nostra creatività? Assolutamente no, anzi ne parlava spesso e riteneva che il lavoro dell'attore diventasse vera arte solo quando l'attore vi immetteva autentica passione e vivo temperamento. Contemporaneamente, il regista liberava l'attore

dalla eccessiva concentrazione sulla propria creatività, eliminava la possibilità che l'attore si compiacesse dei propri sentimenti e indicava l'unico vero cammino verso la manifestazione degli autentici sentimenti dell'attore, diretti all'esecuzione del compito scenico in attiva interazione con il partner.

Molti anni dopo la prova che ho descritto, mi capitò di parlare con K.S. Stanislavskij del sentimento creativo, della concentrazione dell'attore in palcoscenico e di altri argomenti ancora, strettamente collegati con la prova del monologo de *I dissipatori* e con l'episodio al Teatro Korš. Tra l'altro dissi che la concentrazione e, in generale, l'atteggiamento serio verso il proprio ruolo non sempre danno buoni risultati. Anzi molti attori sono convinti che una certa dose di superficialità, indifferenza e cinismo verso il proprio lavoro ha sovente garantito loro maggiore successo. Tutti gli attori sanno che quando, per un motivo qualsiasi, ci si sforza di recitare meglio, immancabilmente si rende di meno. Questo accade soprattutto quando c'è qualche persona importante che assiste allo spettacolo. In questi casi l'attore si concentra al massimo e nella maggioranza dei casi va incontro al fallimento più completo.

Accennai cautamente a Stanislavskij che anch'io condividevo in parte questa opinione perché mi era capitato di constatarne più volte la validità personalmente soprattutto quando mi esibivo nella lettura di versi. In quella forma d'arte raramente riuscivo bene, ma i pochi successi li avevo ottenuti immancabilmente le sere in cui dovevo affrettarmi per andare da qualche parte dopo lo spettacolo. In quei casi un solo pensiero mi dominava: sbrigarmi a leggere e andare via.

E cosa le ha fatto pensare di aver recitato bene in quelle occasioni?

Me ne accorgevo io stesso e...

E...

Per il successo che otteneva con il pubblico.

Sia il primo che il secondo possono essere criteri di giudizio sbagliati.

Be', alla fine gli organizzatori e gli altri interpreti che avevano assistito alla mia esibizione mi dicevano che...

Uhm, uhm, begli acciarponi quelli. Quando recitava male, non era a causa della concentrazione e dell'attenzione o dell'approccio serio o di altre condizioni tutte indispensabili nel lavoro di ogni artista. Semplicemente la sua concentrazione non era diretta in modo corretto, ecco il guaio... E quando rigettava quella falsa concentrazione che le era d'impaccio, lei rendeva meglio. Ma se fosse stato capace di indirizzare l'autentica attenzione e la concentrazione sull'esecuzione del concreto compito scenico, allora sarebbe stato perfetto.

Non avevo mai capito che cosa fosse il ritmo né alla scuola di teatro né con nessun altro regista con il quale avevo collaborato. Anche se mi era capitato spesso di sentire questa parola in teatro dagli addetti ai lavori negli anni che precedettero immediatamente il mio ingresso al Teatro d'Arte, nessuno me ne aveva dato chiara spiegazione (sto parlando del ritmo applicato alla recitazione). Pertanto questa fondamentale questione rimaneva ancora irrisolta per me.

Purtroppo ancora adesso il concetto di ritmo sfugge a una definizione precisa. Mi vergogno a dirlo, ma 'ritmo', 'tempo', 'tempo-ritmo', 'ritmo-tempo' non sono espressioni correnti sulla bocca di registi, attori e critici teatrali? Provate però a farvi spiegare esattamente da uno di loro il significato di queste pa-

role e questi non sarà in grado di soddisfare minimamente la vostra curiosità e resterete a te mente concetti generici, privi di qualunque applicazione pratica.

In passato nella terminologia teatrale esisteva una parola universale: 'tono'. Esistevano il 'tono' per i personaggi e il 'tono generale' dello spettacolo e l'attore poteva cogliere o mancare il 'tono'. Poteva capitare che lo spettacolo 'calasse di tono' e che all'attore che entrava in scena fosse richiesto nel mezzo dell'azione di 'alzare il tono'. Nessuno sapeva esattamente come si facesse e l'attore, entrando in scena, si limitava semplicemente a recitare a voce più alta degli altri. L'espediente risultava stonato, l'attore 'non aveva trovato il tono giusto' e si infiacchiva rapidamente, l'azione continuava a 'calare di tono', fino a quando non succedeva qualcosa che, indipendentemente dalla volontà degli attori, salvava la situazione e il 'tono' dello spettacolo raggiungeva l'altezza giusta. In seguito ciascun attore si attribuiva il merito di aver 'alzato il tono' e non di rado ne nasceva una disputa fra gli attori. Non si veniva mai a capo del momento [illegible] e nessuno in realtà capiva esattamente quello che era accaduto né che cosa fosse questo 'tono dello spettacolo' del quale tutti si preoccupavano tanto.

Credo che solo dopo tenaci ricerche Stanislavskij fu in grado di definire questo concetto di 'ritmo'. Durante le prove ho avuto occasione di osservare come Konstantin Sergeevič applicasse nella pratica le sue conoscenze in questo campo. Ho visto prove fiacche che si trascinavano a fatica trasformarsi miracolosamente in prove tese, vivaci, attive come conseguenza della consapevole maestria registica e dell'abilità di applicare nella pratica idee ben definite sul ritmo. Una cosa simile avvenne mentre provavamo una breve scena de *I dissipatori*. Il capo contabile, mentre scorrazza con il cassiere Vanečka per [illegible] possibili itinerari, viene accalappiato da alcuni truffatori che lo coinvolgono nel gioco delle carte. Rischia di perdere tutto quello che gli rimane della somma sottratta dalla cassa di Vanečka, e questi è terribilmente impaurito. Ma ecco che si giunge in una stazioncina e il capo-contabile interrompe la partita, salta giù dal treno per andare a bere un bicchierino di vodka al buffet della stazione. La fermata è molto breve. Vanečka ha seguito il suo compagno nella speranza di convincerlo a non tornare sul treno o almeno di distrarlo per fargli perdere il treno. Ma non è così facile gabbare il contabile in preda alla frenesia del gioco. Questi è tutto preso dal desiderio di rifarsi della somma perduta al più presto e è molto difficile trattenerlo al buffet quando suona la campanella della stazione che annuncia l'imminente partenza del treno. Tanto più che Vanečka ha un vocabolario scarno [illegible] l'autore gli [illegible] a dire solo "Filipp Stepanovič!". La scena non veniva bene e io sentivo che la colpa era mia, ma l'attribuivo a mia volta all'autore: che si può fare quando si ha a disposizione una sola frase?!

Era facile per Tarchanov, lui sì che recitava a meraviglia quella scena, ne aveva di parole da dire, mentre io avevo una frase sola: "Filipp Stepanovič! Filipp Stepanovič!", tutto qui.

Immaginate il mio stupore quando Konstantin Sergeevič disse:

— Vasilij Osipovič, tenga presente che questa scena è sua, lei ha la parte principale qui, non Tarchanov.

Ma non ho niente da dire eccetto "Filipp Stepanovič"...

— Questo non ha importanza. Lei ha un compito molto attivo: trattenere a ogni costo il contabile per impedirgli di risalire sul treno. Il modo in cui eseguirà questo compito rivelerà la sua abilità.

— Sì, ma non ho parole da dire, è molto difficile.

— Non è una questione di parole. Provi a osservare contemporaneamente sia Tarchanov sia il treno fermo sui binari ma in procinto di partire. Questa è la sua unica occasione di salvezza. Be', provi.

Facile dire "provi". E come? Me ne stavo fermo in piedi, confuso.

— Allora, dov'è Tarchanov e dov'è il treno? Cerchi di fissare bene nella mente la posizione di entrambi. Guardi Tarchanov. Che cosa sta facendo? Che ne è del treno? Sente il ritmo di questa scena?

Fu la prima volta che sentii la parola 'ritmo'. Non avevo la più pallida idea di che cosa fosse.

Stanislavskij insisteva:

— Lei non sta in piedi al ritmo.

Stare in piedi al ritmo! Che vuol dire stare in piedi al ritmo? Camminare, danzare, cantare al ritmo lo capisco, ma stare in piedi?

— Lei veramente se ne starebbe in piedi in quella maniera se la partenza di Tarchanov potesse avere terribili conseguenze per lei?

— Mi scusi, Konstantin Sergeevič, ma io non ho nessuna idea di che cosa sia il ritmo.

— Non ha importanza. Ecco lì, dietro l'angolo c'è un topo. Prenda un bastone e si metta in agguato per colpirlo non appena esce... No, così le sfuggirà... guardi attentamente, più attentamente. Non appena batterò le mani, assesti il colpo... No, così è in ritardo! Ancora una volta... ancora. Si concentri di più... faccia in modo che il colpo del bastone sia quasi simultaneo al battito delle mani. Ecco, vede, adesso lei sta in piedi a un ritmo completamente diverso da quello di prima. Sente la differenza? Stare in piedi in agguato per un topo comporta un ritmo, guardare una tigre che si avvicina quatta ne comporta un altro ben diverso. Guardi attentamente Tarchanov, prenda in considerazione ogni suo gesto. Ecco adesso ha dimenticato il treno distratto dal cibo. Questo è un vantaggio per lei che può riprendere il fiato e guardare a che punto è il treno. Può persino fare un salto per un secondo sulla piattaforma per poi tornare immediatamente a controllare il contabile-Tarchanov. Cerchi di indovinare le sue intenzioni, di intuire i suoi pensieri. Ecco si è ricordato del treno, fruga nelle tasche per pagare la vodka. Si dia da fare per distoglierlo, per trattenerlo al buffet a qualunque costo. La sua volontà di portare a termine l'azione la costringerà a muoversi e a stare in piedi a un ritmo diverso da quello di ora. Su, provi.

Questo elemento, per me nuovo, della nostra tecnica, il ritmo, mi interessava enormemente. Continuai a provare la scena con entusiasmo, tentai di afferrare l'essenza del compito da eseguire, ma non funzionava. Non riuscivo a eseguire nulla di quello che mi suggeriva Stanislavskij. A volte mi affaccendavo frettolosamente senza considerare minimamente il mio partner, altre volte riuscivo a prestare attenzione a Tarchanov ma tutti i miei movimenti rallentavano, si appesantivano.

Stanislavskij tentò in mille modi di indirizzarmi sul giusto cammino dando mirabili dimostrazioni della sua capacità di dominare ritmi diversi. Prendeva

un qualunque semplice episodio della vita quotidiana, per esempio comprare un giornale al chiosco della stazione, e lo interpretava con ritmi diversi. Comprava il giornale un'ora prima della partenza del treno e non sapeva come ammazzare il tempo, oppure lo comprava quando suonava la prima o la seconda campanella, oppure quando il treno era già in movimento. Le azioni da compiere erano le stesse, ma il ritmo era completamente diverso e Konstantin Sergeevič era capace di fare questi esercizi in qualunque sequenza, intensificando il ritmo, rallentando il ritmo o cambiandolo improvvisamente. Fu molto convincente. Compresi che egli dominava quella tecnica grazie a un tenace lavoro su se stesso. Vidi la padronanza, la tecnica, l'autentica e tangibile tecnica della nostra arte.

Quello che imparai durante quella prova mi entusiasmò più di tutto quello che avevo visto nel precedente lavoro con Stanislavskij. Non riuscii ancora a fare niente di mio, ma compresi che il ritmo era molto importante nel nostro lavoro e sentivo che col tempo avrei potuto dominare pienamente quella tecnica. Durante quella prova avevo assistito a qualcosa di simile agli esercizi tecnici o agli studi di musica. Da ex musicista quale ero, avevo una certa dimestichezza con questi esercizi e sapevo che uno stesso studio può essere suonato con ritmi diversi, con stili diversi secondo l'effetto che si vuole ottenere. Ricordo molto chiaramente la soddisfazione che si prova quando si supera la rigidità delle dita e esse acquistano sicurezza, elasticità, agilità. Un musicista non ha mai dubbi che tali esercizi, eseguiti coscienziosamente e costantemente, a lungo andare miglioreranno lo sviluppo della sua tecnica. Ecco fu proprio quando affrontammo la questione del ritmo e Konstantin Sergeevič dette quella brillante dimostrazione della sua tecnica così semplice e pura, che io percepii l'affinità tra la nostra tecnica e quella delle altre forme d'arte.

— Allora, a che sta pensando? È tutto molto semplice. Provi a vivere con un ritmo diverso. Questo si può ottenere anche con procedimenti puramente esteriori. Si sieda velocemente, adesso si alzi, si sieda di nuovo, cambi rapidamente dieci, dodici posizioni al minuto senza riflettere... Diriga lei questa scena. Come la dirigerebbe se fosse lei il direttore d'orchestra di questa scena?... No, questo è *andante*, mentre qui dovrebbe esserci un presto. Riesce a capire? Riuscire a trattenere Tarchanov al buffet è questione di vita o di morte. Se nella vita le capitasse una cosa simile, ci starebbe davvero a pensare tanto? Come agirebbe?

Senza che ce ne accorgessimo ci trovammo completamente coinvolti in questo strano gioco. Tarchanov tentava di uscire dalla stanza e io non lo lasciavo andare, senza toccarlo però, questa era una condizione indispensabile. Questo gioco a poco a poco aveva assunto l'aspetto di una seria competizione e tutti e due ci cimentavamo nella lotta. Stanislavskij capì subito la situazione e si mise quieto in disparte. Era quello che voleva. Prendevamo sempre più gusto al gioco. All'improvviso suonò la campana che annunciava la partenza del treno. Rallentammo il ritmo.

— Perché vi siete fermati?

— È finita, il treno sta partendo. Non ha più senso continuare la lotta.

— Nient'affatto, è proprio qui che raggiunge il suo apice! Questa è soltanto la seconda campanella, c'è ancora la terza e poi il fischio. Solo dopo il fischio ci si

può rilassare perché l'esito della lotta è già deciso. Nel frattempo il ritmo incalza sempre più... Continuate.

Rinnovammo la lotta e Konstantin Sergeevič dette disposizione che la terza campanella e il fischio si sentissero solo al suo segnale. Ci trattenne in quella lotta accanita forse per altri venti minuti, eppure non sentivamo diminuire la nostra inventiva. Al contrario, in preda all'entusiasmo, sviluppavamo il nostro tema più intensamente, con più varietà tanto che quando alla fine si udì il fischio della locomotiva che annunciava la partenza del treno e la fine della lotta tra il contabile e il cassiere, a me dispiacque persino di interrompere quel gioco affascinante. Era stato così piacevole sentirsi dentro quella intensa pulsazione! Inventare espedienti di interazione con il mio partner mi aveva dato gioia. Ero sbalordito dal fatto che una scena del genere potesse essere creata dal nulla. Eppure la mia parte in quella scena sul copione si riduceva alla ripetizione di una sola frase: "Filipp Stepanovič! Filipp Stepanovič!" Qualunque attore al mio posto avrebbe detto come me: "Qui non c'è niente da recitare". E vedi che era successo.

Quella scena era di secondaria importanza nello spettacolo e in seguito fu molto "tagliata". Non si poteva recitare quell'episodio come avevamo fatto nella prova che ho descritto. Tuttavia le tracce del lavoro svolto ebbero una profonda influenza su di noi. In seguito recitai quella scena in modo conciso, ma convincente e il mio approccio passò sempre attraverso la ricerca del ritmo a essa sotteso. Durante le prove di quella scena mi feci una prima, seppure ancora vaga, idea del ritmo scenico, che in seguito sviluppai e definii finché non divenne parte integrante della mia tecnica e strumento, a volte davvero miracoloso, per risolvere i compiti scenici.

Il lavoro su *I dissipatori* continuava e ogni prova scoprivo qualcosa di nuovo. Ecco che cominciavano a profilarsi i contorni del futuro spettacolo. Ben presto sarebbero iniziate le prove di ripasso. Il lavoro di Stanislavskij aveva assunto tutt'altro carattere anche se a volte capitava ancora che si soffermasse a lungo sul semplice ingresso in scena di un attore. Mi ricordo che un caso del genere accadde mentre provavamo la scena nello scompartimento del treno, quando il contabile e il cassiere scambiano un rappresentante di una ditta di litografie per un investigatore di polizia. Stanislavskij, del tutto inaspettatamente, concentrò tutta la sua attenzione proprio sull'ingresso in sé dell'attore-rappresentante nello scompartimento e con insistenza inconsueta tentò di ottenere risultati che non ci erano chiari, cavillando su ogni dettaglio, su ogni gesto. Questo meticoloso lavoro si protrasse per almeno due o tre ore. Eravamo tutti sul punto di perdere la pazienza, soprattutto l'attore che interpretava il rappresentante e ognuno si domandava che cosa sarebbe accaduto quando avremmo provato la scena vera e propria, che, tra l'altro, non ci riusciva molto bene. Ma Konstantin Sergeevič, una volta ottenuto il risultato che voleva dall'attore (e il suo ingresso nello scompartimento fu davvero magistrale), sembrò aver perso interesse per la scena che seguiva. Capivo finalmente dove voleva arrivare: voleva che il rappresentante di litografie entrasse nello scompartimento proprio come sarebbe entrato solo un investigatore di professione sulle tracce di criminali, deciso a non lasciarsi sfuggire un'eccellente occasione di gloria. L'effetto fu

sorprendente. Tarchanov e io cominciammo inconsciamente a aver paura. Recitammo la scena con grande naturalezza, Konstantin Sergeevič non ci interruppe, lanciò solo un suggerimento a Tarchanov
— Nel momento di maggiore tensione provi a accendere una sigaretta, ma faccia in modo che le labbra le tremino e le impediscano di centrare la fiamma.

Tarchanov eseguì l'azione con sorprendente maestria. I presenti scoppiarono a ridere. Poi Konstantin Sergeevič si concentrò sugli accessori di scena. C'erano dei giocattoli che il contabile aveva vinto a una lotteria, erano un po' rozzi. Stanislavskij li guardò poi si rivolse a Tarchanov:
— Bisogna prendere dei giocattoli veri... questi sono troppo rozzi per la sua fine recitazione.

E passò alla scena successiva.

Devo dire che queste pause sulle singole scene ormai erano un'eccezione. L'attenzione del regista era ora concentrata su compiti ben più consistenti: doveva sintetizzare tutto il lavoro delle prove e dare forma allo spettacolo.

Finalmente lo spettacolo fu pronto. In esso c'erano molti elementi validi. M.M. Tarchanov e N.P. Batalov recitarono egregiamente, alcuni spunti della regia erano di notevole interesse. Tuttavia lo scarso materiale drammatico e l'assenza di un'idea avvincente abbassavano il livello dello spettacolo. E Konstantin Sergeevič non concepiva un'opera d'arte senza idee. Nonostante le sue straordinarie capacità, egli non era in grado di tirar fuori qualcosa da un materiale così informe e inconsistente. Lo spettacolo che presentammo al pubblico si riduceva a una serie di episodi magnificamente diretti e recitati ma privi di un preciso indirizzo ideologico e di un interesse di attualità. Ciò non poteva soddisfare un maestro come Stanislavskij. Questa esperienza generò in lui inquietudine e tormento creativo. Lo spettacolo non rimase a lungo in cartellone. In una lettera che Konstantin Sergeevič mi inviò da Nizza in occasione del mio venticinquesimo anno di attività teatrale, è scritto: "Ricordo il lavoro faticoso, ma felice su *Le anime morte* e quello faticoso ma infelice su *I dissipatori*".

Non ho mai capito se recitassi bene o male il personaggio di Vanečka nel corso degli spettacoli. Era la mia prima interpretazione al Teatro d'Arte di Mosca e la questione del successo o dell'insuccesso mi stava molto a cuore. Le recensioni nei miei confronti furono di tono diverso: positive, neutrali e negative. "Ecco un attore brillante che si è messo a studiare e è sfiorito". Ripeto che non sapevo neanche io se recitassi bene o male. Comunque cominciai a entrare nel personaggio e a ottenere qualche successo personale col pubblico, persino degli applausi. E la cosa mi piaceva. Facevo il confronto con l'indifferenza del pubblico ai primi spettacoli e mi dicevo: "Ecco finalmente i frutti del lavoro di Stanislavskij! Che peccato che non sia presente allo spettacolo! Non importa, avrà ancora occasione di vederlo". E infatti lo vide presto.

In primavera la compagnia, con Stanislavskij in testa, si recò in tournée a Leningrado. Tra le altre opere del repertorio c'era anche *I dissipatori*. Per me Leningrado aveva un significato speciale. Prima di tutto era la mia città, a essa erano legati i ricordi migliori della mia vita, la scuola di teatro, i teatri Aleksandrinskij e Suvorinskij dov'era cominciata la mia attività creativa.

A Leningrado avevo amici e conoscenti, molti dei quali erano presenti alla prova de *I dissipatori*, alcuni come rinforzo alle comparse nelle scene di massa,

altri come spettatori interessati alla regia di Stanislavskij. L'atmosfera che regnava alla prova mi elettrizzava. Tutti sapevano quanto scrupolosamente Konstantin Sergeevič lavorasse alle prove di uno spettacolo da riportare in scena soprattutto quando il Teatro d'Arte era in tournée. Io ero tranquillo però: il mio personaggio era ben rifinito e non vedevo l'ora di mostrare quanto fosse brillante la mia recitazione sia a Stanislavskij che ai miei amici e conoscenti leningradesi presenti alle prove.

Le prove iniziarono dalla scena della taverna, una scena di massa piuttosto complessa. Nella prima parte della scena non ero presente, dovevo entrare più tardi. Sino al mio ingresso tutto procedette senza intoppi, ma poi venne il mio turno, attesi con impazienza la mia battuta e alla fine irruppi in scena. Mi piaceva molto la mia entrata e quel giorno ne fui addirittura entusiasta, ma all'improvviso:
— Stop.

La prova era stata interrotta e tutti erano rimasti di stucco. Non capivo la causa dell'interruzione, in ogni caso escludevo che fosse per causa mia: quel giorno ero in gran forma.
— Che orrore. Che cosa sta facendo? Chi le ha insegnato a fare così? — poi dopo aver sussurrato qualcosa agli assistenti, continuò: — Dico a lei, Vasilij Osipovič!

Io caddi dalle nuvole.
— Che c'è?
— Solo a Char'kov possono recitare così. Che orrore.

Io guardai di sbieco i miei amici leningradesi che mi fissavano incuriositi e dispiaciuti dalla platea.
— Sia gentile, ripeta un'altra volta.

Rifeci la mia entrata e di nuovo: "Stop."
— Lei corre in scena per recitare. Lei sa in anticipo che cosa avverrà, quando e come. Perché sta entrando nella taverna? Per comunicare una notizia importante a Filipp Stepanovič. Ma lei lo sa dov'è seduto? La taverna è grande, c'è molta gente. Allora, come agirà? E il ritmo! Il ritmo! Perché ha un ritmo così disastroso?! Che orrore! Ancora una volta!

E così impiegammo tutte le quattro ore della prova per rifinire quella mia entrata. Dopo aver raggiunto il suo scopo, Konstantin Sergeevič concluse la prova. Avevamo lavorato su una sola scena.

Il giorno successivo c'era la seconda e ultima prova de *I dissipatori*. Stanislavskij non poté trattenersi a lungo sui singoli episodi, ma mi accorsi di come mi osservasse attentamente per tutta la prova e poi la sera della rappresentazione. Dopo lo spettacolo mi comunicarono che Konstantin Sergeevič mi pregava di passare da lui in albergo il giorno dopo.

Dopo avermi accolto con cortesia e affetto nella sua camera d'albergo, Konstantin Sergeevič mi disse un po' imbarazzato:
— Allora, mio caro, ha dimenticato tutto quello che le ho insegnato. Ha recitato in maniera orribile, è un ritorno al vecchio stile.
— Konstantin Sergeevič, mi sono un po' confuso alle prove e così ieri allo spettacolo non ho reso molto. Ma prima, al Teatro d'Arte, recitavo piuttosto bene e piacevo al pubblico.

— È molto triste che veda l'arte in questo modo. Non è sempre giusto quello che apprezza il pubblico. Un tale mi ha telefonato in incognito... Era sconvolto dalla sua interpretazione.

Allora non sapevo che quel "tale in incognito" era solo uno spauracchio che Konstantin Sergeevič usava per far colpo sull'attore. Tirava fuori questo "tale in incognito" in qualità di giudice imparziale per controbilanciare se stesso, che forse era un giudice troppo pedante.

Trattenendomi in una lunga conversazione mi spiegò la differenza tra quello che il personaggio era stato e quello che era divenuto.

— Lei prima aveva trovato nel personaggio l'ininterrotta linea organica delle azioni e la seguiva di avvenimento in avvenimento puntando verso il suo obiettivo. Poi durante gli spettacoli, il pubblico ha reagito positivamente in alcuni punti che le riuscivano particolarmente bene, quindi lei ha incominciato a rivolgere la sua attenzione su quei momenti, si è aggrappato a essi e ha preso a sottolinearli. Si è invaghito di questi momenti isolati del personaggio, delle intonazioni, delle messinscene, ignorando tutto il resto. Attendeva con trepidazione soltanto quei passaggi preferiti dove comunque stava allora a poco prezzo mentre il personaggio degenerava, si sgretolava, perdeva la sua integrità, il suo scopo. Forse le è sembrato che la sua recitazione di prima fosse sbiadita e può anche darsi che così fosse, ma prima lei recitava con sincerità. Occorreva consolidare ciò che in vero aveva trovato e rafforzare l'azione trasversale del personaggio invece di rincorrere effetti [illegible]. Così sarebbe potuto nascere la vera intensità espressiva. Ma lei ha seguito il cammino opposto. Si ricordi di quello che le ho detto: eviti più di ogni altra cosa il falso cammino che la conduce a recitare "pezzetti" separati per strappare facili applausi a scena aperta o alle uscite di scena. Consideri il personaggio un tutt'uno. Faccia in modo che lo spettatore segua lo sviluppo della logica della sua lotta, lo coinvolga nel suo destino in modo che questi non le stacchi più gli occhi di dosso nel timore non solo di applaudire, ma anche di compiere il minimo gesto che gli possa impedire di osservare tutte le sfumature del suo comportamento. Un vero attore recita così: non vuole divertire, ma far breccia nell'anima dello spettatore.

Nel periodo che intercorse fra i due spettacoli principali a cui partecipai sotto la direzione di Stanislavskij, di tanto in tanto, mi incontravo con lui per una semplice chiacchierata, oppure per assistere mentre lui provava a qualche spettacolo al quale non prendevo parte. Un giorno mi dissero che Konstantin Sergeevič avrebbe ripreso *Il giardino dei ciliegi* e voleva che io fossi presente alle prove perché in quello spettacolo sarei stato il sostituto di I. M. Moskvin per il personaggio di Epichodov. Una tale notizia mi avrebbe comunque emozionato, ma in quelle circostanze l'emozione fu particolare.

Circa venti anni prima, durante la Quaresima, il Teatro d'Arte di Mosca era venuto in tournée a Pietroburgo e per la prima volta io capitai a un suo spettacolo. Si trattava proprio de *Il giardino dei ciliegi* di Čechov. Ho già descritto le impressioni che ricevetti da quella rappresentazione. Dopo lo spettacolo, mi recai nel solito ritrovo per i nostri incontri fra attori, al club teatrale sulla Prospettiva Litejnyj. Ma quella sera non ero attratto dai consueti divertimenti: il

tavolo verde o il buffet. Volevo stare un po' solo a riflettere sullo spettacolo che avevo appena visto. Mi sedetti sulla poltrona di uno dei comodi salottini del club e non mi accorsi che era entrato l'idolo del pubblico Jurij Michajlovič Jur'ev, superbo artista e uomo di rare qualità. Nonostante le maniere un po' affettate, Jurij Michajlovič era una persona gentile e affabile, e con me era particolarmente affettuoso. Mi era stato riferito che aveva una lusinghiera opinione delle mie prove d'esame al Teatro Aleksandrinskij, con le quali avevo coronato il mio corso di studi. E ora la sua voce vellutata, eccezionalmente piacevole, veniva a distoglermi dai miei pensieri:

— Perché se ne sta lì tutto pensieroso?

Si sedette accanto a me e ci mettemmo a chiacchierare. Parlammo fino all'alba nella penombra accogliente del salottino seduti sulle comode poltrone. Cominciammo dal Teatro d'Arte, Jurij Michajlovič condivideva il mio entusiasmo per la sua arte, tuttavia a volte criticava piuttosto aspramente il teatro di Stanislavskij per difendere le tradizioni dei suoi amati teatri, l'Aleksandrinskij di Pietroburgo e il Malyj di Mosca. Parlammo della nostra arte in generale, della tecnica dell'attore, delle difficoltà creative. Jurij Michajlovič era un rappresentante di quella scuola in cui si lavorava costantemente e tenacemente su se stessi, si perfezionava la propria arte e si considerava il lavoro l'unico alleato affidabile per raggiungere certe vette. Prima di separarci, all'alba, riversai ancora una volta il torrente del mio entusiasmo per *Il giardino dei ciliegi* e, in particolare, per I.M. Moskvin che recitava magistralmente il personaggio di Epichodov e mi lamentai un po' per le mie prospettive personali. Congedandosi e stringendomi la mano, Jurij Michajlovič disse:

Caro amico mio, non ha motivo di preoccuparsi per il suo destino artistico: lei è indubbiamente dotato. Incominci a lavorare come si deve e la noteranno subito. Riuscirà a scegliere un teatro a suo piacimento e in una ventina d'anni vedrà che tornerà da noi in tournée col Teatro d'Arte di Mosca interpretando lei stesso il ruolo di Epichodov e io verrò ad applaudirla.

Presi quelle parole di Jurij Michajlovič come una delle sue solite gentilezze, tuttavia mi fecero bene al cuore.

Ricordai quell'episodio quando mi dettero l'incarico di sostituire Moskvin e soprattutto quando andai per davvero a Leningrado per interpretare Epichodov. Erano passati più o meno venti anni da quella conversazione con Jurij Michajlovič al club teatrale sulla Prospettiva Litejnyj.

Riprendendo *Il giardino dei ciliegi*, Konstantin Sergeevič tentava come sempre di distruggere i cliché che si erano accumulati nella recitazione degli attori. Ma quella volta non si limitò a quello, mi sembrò che cercasse di rivedere l'interpretazione iniziale dello spettacolo, sradicando le più piccole tracce di sentimentalismo che vi rimanevano, cercando di guardare agli eventi in modo più attuale. Riuscì solo parzialmente nel suo intento. I tempi ristretti e una certa resistenza da parte degli interpreti gli impedirono di realizzare appieno i suoi piani.

Moskvin provava la parte di Epichodov e io sfruttavo di tanto in tanto le sue assenze per provare qualche cosa, ma senza Konstantin Sergeevič. Questi non aveva tempo per provare con me, tanto più che lui stesso era impegnato

nell'interpretazione di Gaev. Soltanto di sfuggita, quando gli capitavo sott'occhio, mi dava qualche spunto di riflessione sul personaggio.

Tenga bene a mente: se cercherà di fare la parte dello sciocco, non le riuscirà un bel niente... Epichodov si immagina uno spagnolo passionale, molto distinto, ma ha un muso così...

A quel punto sollevò con un dito la punta del naso facendo una faccia incredibilmente stupida.

— E non faccia trucchetti, interpreti Epichodov come una persona seria e distinta. Certo è un po' maldestro, non riesce a camminare senza inciampare o lasciar cadere qualcosa, ma considera questi suoi goffi incidenti delle manifestazioni del fato alle quali è inutile opporsi. Si può sorriderne.

Quando recitai per la prima volta il ruolo di Epichodov, Konstantin Sergeevič, prima dell'inizio dello spettacolo, controllò il mio trucco, mi fece una serie di raccomandazioni e nel corso dello spettacolo, quando gli fu possibile, mi osservò attentamente. Nel primo atto c'era una magnifica trovata del regista. Tutti escono per andare incontro alla Ranevskaja, il palcoscenico rimane vuoto. Si sentono da lontano lo scampanellio della carrozza che si avvicina e voci confuse. L'incontro tra i nuovi arrivati e quelli che li aspettano: gridolini di gioia, risa, baci. All'inizio questi suoni si odono appena, poi mano a mano che gli attori si avvicinano diventano sempre più forti, finché alla fine la Ranevskaja emozionata irrompe sulla scena seguita dagli altri. Poi l'azione prosegue secondo il testo dell'autore. Tutta la scena dietro le quinte era frutto della fertile immaginazione e del tenace lavoro del regista e produceva una grande impressione sugli spettatori. L'effetto era ottenuto nel modo seguente: gli attori all'inizio si trovavano nel retroscena lontani dal palcoscenico, su una scala nascosta dietro una porta di ferro. Durante lo svolgimento della scena la porta si apriva lentamente fino a spalancarsi completamente. Gli attori oltrepassavano la soglia della porta e si muovevano in gruppo verso il palcoscenico, sempre recitando l'arrivo della Ranevskaja, infine entravano in scena e l'azione proseguiva.

Alla mia prima recita, ero molto emozionato e confuso. Quando arrivai alla porta di ferro, la trovai già chiusa con tutti gli attori al loro posto. Ebbi paura di aprirla e rimasi lì in attesa che aprissero la porta per unirmi poi agli altri mentre entravano in scena. Così feci, ma mentre mi univo all'entrata degli altri attori, Konstantin Sergeevič [illegible] di traverso e io compresi che gli stava passando per la testa un pensiero che mi riguardava.

Alla fine dell'atto mi convocò nel suo camerino e mi domandò:

— Perché non era al suo posto?

— Mi scusi, per l'emozione mi sono perso dietro le quinte.

— Ma trovandosi dal lato opposto della porta di ferro ha preso parte alla scena di gruppo?

— Certo, certo, Konstantin Sergeevič, — mentii.

— Che orrore!... Ci ha rovinato la scena. Ahimè. Primo, come ha potuto recitare con noi senza vederci? E poi la differenza di suono: noi eravamo dietro la porta di ferro, le nostre voci erano attutite, mentre lei era dall'altra parte, la sua voce quindi doveva avere una sonorità completamente diversa. Una stonatura! La scena è delicata, tutta basata sulle sfumature, e lei le ha distrutte.

Rimasi sbalordito.

— Tutto sommato lei non recita male, ma perché al primo ingresso in scena ha inciampato sulla soglia della porta? Per mostrare subito che lei è un comico? A voi serve questo biglietto da visita? Il personaggio deve avere uno sviluppo graduale. È molto meglio se lo spettatore la prende sul serio all'inizio. Le conviene di più. Sviluppando il personaggio, rivelandone le molteplici sfaccettature gradualmente, lei catturerà l'attenzione del pubblico [illegible] dello spettacolo. Perché imporre al pubblico dall'inizio: "Tenete presente che sono un comico e oggi vi farò ridere". Il pubblico lo capisce da solo chi è lei. Il suo compito consiste nel seguire con la massima serietà la linea dell'azione trasversale, così la sua comicità non sarà buffoneria, ma autentica comicità da alta commedia.

Molto tempo dopo, quando ormai mi ero inserito con sicurezza nello spettacolo *Il giardino dei ciliegi* e avevo recitato parecchie volte il ruolo di Epichodov, fu organizzata una prova nell'appartamento di Stanislavskij al vicolo Leont'ev. Uno dei giovani attori era stato inserito nella parte di Dunjaša o Jaša o Šarlotta, non ricordo. Mostrammo a Konstantin Sergeevič l'inizio del secondo atto quando Epichodov, Jaša, Dunjaša e Šarlotta stanno in un prato a chiacchierare. Recitammo tutta la scena. Konstantin Sergeevič tacque a lungo, poi disse:

— Mi sembra che non comprendiate a pieno quanto questa scena sia geniale. Vi rendete conto di che tipo di persone ha assortito Čechov in questa scena? La sola combinazione dei partecipanti alla chiacchierata, se ci pensate bene, non può non suscitare ilarità. C'è tutto un mondo di comicità. Fateci caso: una ragazza di campagna, sciocca, ben pasciuta, il ritratto della salute (Dunjaša) che pensa di essere una signorina cagionevole, fragile e raffinata. Accanto a lei i due gelosi spasimanti: il primo è un impacciato grandiglione ridicolo che si vanta della sua istruzione e del suo fatalismo, il secondo è un giovane balordo campagnolo che per il solo fatto di aver trascorso qualche anno a Parigi si considera un aristocratico francese, un marchese per lo meno. Per completare la compagnia, una governante tedesca, ex amazzone di circo, attrice da baraccone, personaggio eccentrico che parla male il russo. Ciascuno vuole far sfoggio delle sue qualità dinanzi agli altri: la prima ostenta delicatezza di sentimenti e sensibilità, l'altro raffinatezza di modi, il terzo cultura e importanza, la quarta originalità di una vita estremamente interessante. Nessuno vuole ascoltare o persino riconoscere gli altri, ciascuno pensa solo a se stesso. Ognuno di loro ha un compito molto attivo: conquistare l'attenzione generale, sminuire i pregi altrui, farsi ascoltare. Il tutto è reso più complesso dall'intrigo amoroso molto aggrovigliato tra Jaša, Dunjaša e Epichodov. Ecco la vera comicità, ecco dov'è la genialità di Čechov. Quale deve essere il vostro approccio? Come recitare questa scena? Qui c'è l'autenticità della vita, qui c'è l'acume čechoviano che ci porta al limite della farsa senza ricadere nella caricatura. Seguendo la propria linea trasversale, ogni interprete di questa scena deve essere serio al massimo grado, convinto della propria importanza. Più la lotta tra due contendenti [illegible] minacce con la pistola in mano (pensate un po' agli slanci di passione spagnoli), più sarete vicini alle intenzioni di Čechov. Ma non perdetevi [illegible], non riducete una grande opera d'arte in volgare banalità, siate severi con voi

stessi come artisti Tale fu Čechov, ecco perché poté innalzarsi al livello della più alta comicità

Gli altri incontri con Stanislavskij che precedettero il lavoro su *Le anime morte* non mi sono rimasti particolarmente impressi. Evidentemente non furono numerosi e significativi. In compenso dal momento in cui iniziò il lavoro su *Le anime morte* sino alla sua conclusione, ogni prova, ogni conversazione con lui si fissarono saldamente nella mia memoria. A volte piccoli dettagli dei nostri incontri emergono con tanta vividezza alla mia mente che mi sembrano avvenuti soltanto ieri

Il lavoro sul personaggio di Čičikov costituisce la tappa fondamentale della mia attività artistica. In quell'occasione potei finalmente impadronirmi consapevolmente di quegli elementi del sistema di Stanislavskij che fino a quel momento mi erano rimasti oscuri. Non ci riuscii in un solo colpo. Seguii una strada difficile, patii molte sofferenze, traumi, fallimenti, speranze disilluse, ma nulla fece vacillare la mia fede che il cammino indicatomi da Stanislavskij fosse quello giusto. E anche se quel cammino non mi condusse al successo nei primi spettacoli, tuttavia alla fine mi portò sulla strada che avevo sognato sin dai banchi di scuola e alla ricerca della quale avevo brancolato tanto tormentosamente nel buio.

Fu una di quelle occasioni della mia attività teatrale che mi rivelarono la possibilità di ulteriori progressi

Una volta che avrò esposto il procedimento pratico del lavoro, il lettore sarà in grado di comprendere da solo ciò che mi è così difficile spiegargli con la teoria. Pertanto passo all'esposizione di quelli che ritengo i ricordi più interessanti della mia esperienza con Stanislavskij, i ricordi legati al lavoro su *Le anime morte*

V G Sachnovskij, uno dei registi de *Le anime morte*, nel numero di *Arte sovietica* del 15 ottobre 1932, scrisse

"Il lavoro di Konstantin Sergeevič con tutti gli attori sullo spettacolo *Le anime morte* costituisce uno dei capitoli più notevoli nella storia del Teatro d'Arte Abbiamo gli appunti delle prove, alcune sono state trascritte per intero, altre parzialmente. Esse rimarranno nella memoria di tutti gli attori non solo come esempi della straordinaria regia del geniale maestro sui personaggi di Gogol', ma anche come indicazione di nuovi metodi di lavoro sul personaggio Durante le prove gli attori hanno applaudito calorosamente K. S. Stanislavskij quando questi rivelava idee che rivoluzionavano il modo usuale di vedere le cose "

In effetti, costretto a compiere una specie di miracolo dalle particolari circostanze nelle quali si svolsero le prove dello spettacolo, Konstantin Sergeevič mobilitò tutte le sue forze, tutto il suo genio di regista-insegnante e i presenti rimasero senza fiato dinanzi a una tale dimostrazione di talento. Quali furono le particolari circostanze che agirono da amplificatore per le energie creative di K S Stanislavskij? Cercherò di esporle brevemente

In quel periodo, non poi così lontano, molti dei nostri teatri erano prigionieri di inveterate tendenze formalistiche Alla ricerca della massima espressività e con un indirizzo ideologico essi si perdevano nei meandri di una sociologia da strapazzo che ricorreva spesso a forme di esagerazione esteriore, denominata col nome alla moda di 'grottesco' Regnava una specie di caos nella regia. Il sincero entusiasmo di registi di talento, ma confusi, soprattutto fra i giovani, conviveva con l'ingenua imitazione di mediocri dilettanti e con l'opportunismo di avventurieri che traevano vantaggio da quello stato di confusione

Si potrebbe scrivere un libro intero semplicemente enumerando le assurdità e le curiosità delle loro trovate 'innovative' I capolavori dei nostri grandi drammaturghi classici venivano sbrindellati e ridotti in brevi episodi da cui si ritagliavano opere che assomigliavano a trapunte di pezze variopinte. I personaggi venivano stravolti fino a risultare irriconoscibili in base al capriccio del regista che non teneva in nessun conto le intenzioni dell'autore

La critica teatrale estetica era ovviamente dalla parte degli innovatori

Straordinariamente attiva e battagliera, si scagliava letteralmente contro tutto ciò che conservava la minima traccia di buon senso nell'arte teatrale. Era logico che i suoi strali fossero indirizzati principalmente contro il Teatro d'Arte di Mosca che non solo tentava di salvaguardare le proprie tradizioni realistiche, ma le sviluppava in direzione del realismo socialista, come testimoniava l'allestimento de *Il treno blindato 14-69* di Vsevolod Ivanov.

Il regista V.G. Sachnovskij iniziò a lavorare sul testo di Gogol' con una certa propensione al 'grottesco'. Non so quanto avessero contribuito K.S. Stanislavskij e V.I. Nemirovič-Dančenko alla fase iniziale del lavoro. Di certo essi non avevano assistito alle prove.

V.G. Sachnovskij, regista dalla spiccata personalità, a quei tempi cominciava appena a prendere dimestichezza con il Teatro d'Arte e il suo desiderio di sviluppare i mezzi dell'espressività scenica non era ancora corroborato dall'esperienza della pratica di regia del teatro. Uomo colto, conversatore affascinante, egli pensava e si esprimeva per paradossi magnifici, brillanti e anche il suo metodo di lavoro con gli attori risentiva di questo gusto per il paradossale. Il suo lavoro non aveva la concretezza del regista professionista, ma era prevalentemente caratterizzato da un approccio letterario e filosofico. Per penetrare l'essenza dell'opera di Gogol' noi attori fummo costretti a fare una serie di cose che, purtroppo, non avevano alcuna utilità pratica.

Sachnovskij ci intratteneva in conversazioni interminabili, in speculazioni molto argute sulla personalità di Gogol', sulla sua concezione del mondo, sui suoi rapporti con i contemporanei e così via. Andavamo nei musei per osservare i vari ritratti di Gogol', studiavamo le sue opere, le lettere, la biografia. Perchè mi rendessi conto in pieno del fatto che ci occupavamo di un commercio di morti, Sachnovskij mi suggerì di andare al cimitero. Quello che Sachnovskij diceva era sempre interessante e avvincente e più o meno corretto, ma mancava di concretezza. Per quanto frequentassimo cimiteri, musei, pinacoteche, per quanto ci dilungassimo in conversazioni entusiasmanti, tutto era troppo astratto e alla fine risultava un peso superfluo per il nostro lavoro pratico. Tuttavia lavoravamo con impegno, qualche volta trovavamo qualche buono spunto, poi lo perdevamo; insomma vagammo senza punti di riferimento fino al giorno della prova generale alla presenza di Stanislavskij.

Non starò a descrivere nei particolari la prova generale e le mie impressioni. Dirò soltanto che Konstantin Sergeevič rimase sconcertato. Disse ai registi di non aver capito nulla di quanto aveva visto, che eravamo giunti a un punto morto, che avremmo dovuto incominciare tutto daccapo, buttando via quello che avevamo fatto fino ad allora.

Non assistetti a tutte le conversazioni che Konstantin Sergeevič ebbe con i registi, con l'autore dell'adattamento, M.A. Bulgakov, e con gli altri partecipanti al lavoro. Posso solo raccontare quello che venni in seguito a sapere da loro e da Konstantin Sergeevič in persona. Riferirò soltanto quello che attiene strettamente al nostro tema.

Rievocando tutti i minimi dettagli del lavoro di Stanislavskij su *Le anime morte*, tutte le indicazioni che diede nel corso delle prove, credo di poter definire con esattezza la strada che egli scelse per salvare lo spettacolo.

Indubbiamente, il primo compito per Stanislavskij fu quello di trovare il

cardine drammaturgico. Come impostare la trama dello spettacolo? Su che cosa indirizzare l'attenzione del pubblico? Neanche una delle riduzioni sceniche del poema aveva avuto successo (ne erano state fatte più di cento!). Eppure in passato alcuni episodi separati de *Le anime morte* erano stati portati in scena con grande successo. Ma non appena si tentava di unire i singoli episodi per ottenere un intero spettacolo, la ripetitività delle scene incentrate tutte sullo stesso tema, l'acquisto delle anime morte, senza un collegamento a un unico cardine centrale, non riusciva a catturare l'attenzione dello spettatore. A metà spettacolo il pubblico cominciava a dare segni di noia, per quanto eccellenti fossero gli interpreti Varlamov, Davydov, Dalmatov e altri ancora.

La parte più ingrata in tutti gli adattamenti scenici era quella di Čičikov, il personaggio che Gogol' aveva descritto così genialmente. Egli compare in tutte le scene, ma poichè ripete quasi letteralmente le stesse cose, viene ben presto a noia allo spettatore che finisce per ignorarlo; inoltre il pubblico viene distratto dall'intera galleria dei più vari e coloriti tipi gogoliani che circonda Čičikov (proprietari terrieri, contadini, impiegati statali).

Proprio sul personaggio di Čičikov Stanislavskij decise di impostare l'intreccio dello spettacolo. A questo scopo, fu modificato persino l'adattamento scenico e il lavoro di Stanislavskij con gli attori prese una direzione a esso conseguente.

La carriera di Čičikov, questo doveva essere il tema dello spettacolo. Così aveva deciso Konstantin Sergeevič. Questo vuol dire che Stanislavskij limitò il testo a quest'unico compito? No, naturalmente. Egli si rendeva perfettamente conto delle leggi del teatro e sapeva che più un'opera teatrale è rifinita nel suo spessore drammatico, più essa è attendibile come veicolo di idee. Se un'opera è imperfetta, sta al regista perfezionarla, non con l'aggiunta di orpelli che distolgono l'attenzione dello spettatore dall'essenza dell'opera, ma con il consolidamento della linea trasversale.

Durante una prova Konstantin Sergeevič mi disse:

Che fare con Čičikov? Come evitare questi arrivi tutti uguali, queste conversazioni monotone tutte sullo stesso argomento? Possiamo risolvere il problema solo con l'azione trasversale. Dobbiamo dimostrare che il piano di comprare i servi morti nasce in lui per un caso, il progetto poi si amplia, cresce, giunge all'apogeo e alla fine crolla inesorabilmente. Se dominerà l'azione trasversale con questo personaggio, a lei l'onore e gloria. Ma ci costerà molta fatica.

Il compito che Stanislavskij poneva era difficile in generale e anche nella sua applicazione particolare. Dopo aver scelto Čičikov come personaggio portante dell'intreccio, Stanislavskij si trovava a non avere un attore adatto alla parte. Le mie qualità sceniche andavano forse bene per quel Čičikov 'grottesco' inventato da Sachnovskij, che avevamo tentato invano di incarnare fino all'intervento di Stanislavskij, ma certo non erano all'altezza del vero Čičikov del poema di Gogol'. Inoltre i nostri precedenti tentativi di deformare il personaggio gogoliano, di creare il 'grottesco', una maschera al posto di una faccia umana, di 'rifinire' un personaggio già perfetto senza il nostro intervento, avevano distorto in me ogni idea di verità, di verosimiglianza, e in generale di umano e organico, paralizzando l'intuizione genuina e l'aspirazione alla creatività. L'influenza della moda teatrale allora in voga, che ci aveva fatto assumere una falsa

posizione nei confronti del lavoro durante le prime prove, ci aveva finalmente condotto in un vicolo cieco per la creazione. Solo una persona con una grande esperienza di teatro avrebbe potuto tirarci fuori.
— Ha tutte le giunture slogate — mi disse Stanislavskij al nostro primo incontro dopo la prova generale. — Non ha neanche un organo al suo posto: devo prima curarla, sistemare tutte le articolazioni e insegnarle di nuovo a camminare, non a recitare, ma solo a camminare.

Sono queste le circostanze che Stanislavskij doveva affrontare per riuscire a raccontare correttamente in forma teatrale il semplice soggetto della carriera del consigliere collegiale Pavel Ivanovič Čičikov. Konstantin Sergeevič non ci parlò prima del tempo degli importanti obiettivi che si prefiggeva per lo spettacolo. Questo rientrava nel suo sistema.
— È capace a mercanteggiare? — mi domandò.
— Come 'mercanteggiare'?
— Riuscire a comprare qualcosa a poco prezzo, per rivenderla rincarata, saper gettare la sabbia negli occhi del cliente, vantare la propria merce e denigrare quella del venditore, indovinare il suo ultimo prezzo, piangere miseria, giurare e spergiurare e così via.
— No, non ne sono affatto capace.
— Deve impararlo. È la cosa più importante per il suo personaggio.

Alle prime prove Konstantin Sergeevič convocò solo me per riassestare le mie giunture slogate. Lavorava con cura e delicatezza, proprio come un medico col paziente. Solo adesso mi rendo conto che quegli incontri miravano prima di tutto a impostare e modellare la linea organica del comportamento fisico di Čičikov. Era questa la sua terapia e questo metodo, che in seguito egli propose come il più corretto per dominare interamente il personaggio, prese il nome di 'metodo delle azioni fisiche'.

Il lavoro cominciò con una serie di discussioni molto diverse da quelle che avevamo avuto con Sachnovskij. Stanislavskij riuscì in qualche modo a farci tornare coi piedi per terra. Le domande che ci poneva erano sorprendenti per la loro semplicità, chiarezza e concretezza. Ero persino leggermente deluso e perplesso: era tutto troppo semplice, troppo scontato e lontano da quegli obiettivi che ci era sembrato di intravedere. Inoltre il lavoro precedente aveva confuso la mia mente a tal punto che trovavo difficile rispondere anche alle domande più elementari.
— E perché mai Čičikov si mette a comprare dei morti? — mi domandò Konstantin Sergeevič a bruciapelo.

Che si poteva rispondere? È noto a tutti, ma...
— Come 'perché'? Nel romanzo si dice che Čičikov li avrebbe ipotecati come vivi per ottenere dei soldi.
— Ma a che scopo?
— Che intende dire? Era vantaggioso... avrebbe fatto soldi.
— Ma perché?
— Come 'perché'?
— Perché è vantaggioso per lui, a che gli servono i soldi, che cosa ne farà? Ci ha pensato a questo?
— No, non sono sceso in questi dettagli.

— Ci pensi!

Seguì una lunga pausa.
— Be', una volta ipotecate le anime e incassati i soldi, che cosa segue?

Nuova pausa.
— Lei deve conoscere con esattezza, in dettaglio e molto concretamente lo scopo finale di tutto quello che fa. Ci pensi bene, esamini l'intera biografia di Čičikov e raccolga materiale per il lavoro pratico sul personaggio.

Konstantin Sergeevič mi spingeva con molta abilità alle idee che gli servivano, non mi imponeva mai nulla di bell'e pronto. Sapeva semplicemente stuzzicare la mia immaginazione.
— Si metta nei panni di Čičikov. Che cosa farebbe in tali circostanze?
— Sì, ma io non sono Čičikov, il guadagno non mi interessa.
— Ma supponga invece che le interessi moltissimo, come agirebbe allora?

Nel corso di quelle conversazioni si affrontavano le questioni più semplici ma essenziali della vita di Čičikov. In esse non vi era nulla di quella nebulosa astrusità della quale i rappresentanti del formalismo militante del tempo erano così patiti. Uno di questi era Andrej Belyj che nel suo articolo aspramente critico nei confronti del nostro spettacolo, *Gogol' incompreso*, scrisse: "Ancora alcune osservazioni sul simbolismo dei dettagli del testo di Gogol': il poema *Le anime morte* comincia con la descrizione del calesse di Čičikov. I contadini presenti al suo arrivo si scambiano commenti su una ruota del calesse. Tra le anime vendute a Čičikov dalla Korobočka, che ha una ruolo così fatale nello smascheramento dell'eroe, c'era un contadino chiamato Ivan Koleso (Ruota). Quando Čičikov fugge dal capoluogo del governatorato si scopre che una ruota è rotta."

Ho citato questo brano solo per dire che questo 'simbolismo dei dettagli' non interessò affatto Stanislavskij nel suo lavoro su *Le anime morte*. Considerava tali disamine del testo del tutto prive di senso. Egli si occupava in primo luogo delle brighe, dei fatti più semplici, quotidiani, reali del protagonista del poema.

Quanto denaro aveva Čičikov quando dette la bustarella al segretario del consiglio tutelare e a quanto ammontava la bustarella stessa, erano queste le cose che contavano per lui.

Insomma egli esigeva che gli attori conoscessero la vita dei loro personaggi nei minimi dettagli. Dovevo trovare da solo le risposte a queste domande. Mi concentrai su di esse in attesa di passare al lavoro sul personaggio, senza comprendere che esso era già incominciato, anche se in modo per me inconsueto.

Prologo

Non ci accorgemmo nemmeno di essere passati dalla conversazione all'azione vera e propria. Ci trovammo all'improvviso a provare il prologo.

Riporto qui il testo del prologo dell'adattamento teatrale de *Le anime morte*.*
L'azione si svolge in una locanda della capitale.

* L'adattamento è opera di Bulgakov che in quegli anni lavorava come drammaturgo al Teatro d'Arte. (*N.d.c.*)

ČIČIKOV Signor segretario!

SEGRETARIO Signor Čičikov! Di nuovo qui? Che significa? La mattina mi perseguitate al consiglio tutelare, la sera mi venite a pescare alla locanda. Lasciatemi in pace. Eppure vi ho già spiegato, carissimo, che non posso fare niente per voi.

ČIČIKOV Come volete, eccellenza, ma non mi muoverò di qui finché non avrò ottenuto da voi una risoluzione adeguata. Il mio proprietario, che mi ha incaricato della faccenda, sta per andar via.

SEGRETARIO Il vostro proprietario ha rovinato la sua proprietà.

ČIČIKOV Infinite come le sabbie del mare sono le passioni umane, vostro Onore.

SEGRETARIO Infinite davvero. Ha perso al gioco, si è dato alle gozzoviglie e si è rovinato del tutto. La proprietà del vostro mandante è nelle condizioni peggiori che si possano immaginare e voi volete ipotecarla al consiglio tutelare per duecento rubli ad anima. Chi accetterà una simile garanzia?

ČIČIKOV Perchè siete così severo, eccellenza? La proprietà è andata in rovina a causa della moria del bestiame, dei cattivi raccolti e di quel furfante del fattore.

SEGRETARIO Hmm...

ČIČIKOV (*prende la bustarella e l'allunga al segretario*) Avete perso questo, signore...

SEGRETARIO Ma la cosa non dipende solo da me. Nel consiglio ci sono anche altre persone.

ČIČIKOV Non mancheremo di rispetto neanche a loro. Anche io ho servito lo Stato e so come vanno le cose.

SEGRETARIO D'accordo, mandatemi i documenti.

ČIČIKOV Ecco, c'è ancora un particolare che dovete sapere per evitare eventuali complicazioni: in seguito metà dei contadini sono morti.

SEGRETARIO (*ridendo*) Che bella proprietà! Non solo è in rovina, ma metà dei servi sono morti.

ČIČIKOV Ma, eccellenza...

SEGRETARIO Il censimento erariale li registra come vivi, vero?

ČIČIKOV Li registra come vivi?

SEGRETARIO Be', di che cosa vi preoccupate? Uno muore, l'altro nasce, e i conti tornano... Se il censimento erariale li considera vivi, tali devono essere considerati a tutti gli effetti.

ČIČIKOV Ma...

SEGRETARIO Che cosa?

ČIČIKOV Niente.

SEGRETARIO Bene. Mandatemi i documenti. (*Esce*).

ČIČIKOV Ah, che sciocco che sono! Cerco l'asino e ci sono sopra! Ma certo! Comprerò tutti i contadini che sono morti prima che siano registrati dal censimento erariale... Se ne compro, diciamo, un migliaio e poi li ipoteco al consiglio tutelare per duecento rubli l'anima, è già un capitale di duecentomila rubli! Ah, ma senza terra non si può nè comprare nè ipotecare. (*Ispirato*) La terra la regalano nel governatorato di Cherson se la popoli! E io li trasferirò tutti lì i morti. Nel governatorato di Cherson! Che i defunti vivano lì! È il

momento giusto: non molto tempo fa c'è stata un'epidemia, e molta gente è morta. Un bel po', grazie a Dio. Col pretesto di scegliere il posto dove insediare le anime, darò un'occhiata ai posti dove posso comprare a minor prezzo la gente che mi serve. Per prima cosa, farò una visita al governatore. Certo la faccenda comporterà sforzo, fatica. È terribile pensare a che cosa succederebbe se mi pescassero: pubblica flagellazione, Siberia... Ma l'intelligenza all'uomo sarà pur stata data a qualche scopo! E quel che conta è che nessuno ci crederà, nessuno. La cosa sembrerebbe assurda a chiunque. Nessuno ci crederà! Partirò! Partirò! (*Esce*).

Dopo una serie di catastrofi, Čičikov si ritrova nuovamente con un pugno di mosche in mano e questa volta, sembra, senza alcuna speranza, col cappio al collo. È sul punto di intraprendere un affare incerto: ipotecare una proprietà completamente in rovina nella quale più di metà delle anime sono morte. Per far questo deve ottenere l'aiuto del segretario del consiglio tutelare, un briccone matricolato, difficile da raggirare. Čičikov lo ha già esasperato con la sua insistenza e le probabilità di riuscire a corromperlo sono molto ridotte. Ma un uomo sull'orlo del fallimento e della miseria è pronto a tutto. Ed ecco che Čičikov, come un segugio, si mette sulle tracce del segretario, lo trova in una locanda e decide di spuntarla o perire.

Concordammo tutto questo con Stanislavskij nel corso delle discussioni sulle motivazioni del comportamento di Čičikov nel prologo.

— Allora, Vasilij Osipovič, come si comporterebbe nelle circostanze date?

— Penso che qui Čičikov sente...

— Non pensi a questo, pensi a come agisce. Allora?

Pausa.

— Ecco, qui davanti a lei Vsevolod Alekseevič, il suo partner. Deve ottenere da lui una risposta molto importante. Cerchi innanzi tutto di sentirsi quanto più è possibile a proprio agio con lui. Dal suo sguardo preveda cosa può aspettarsi da lui, non pensi, agisca tempestivamente.

Dopo alcuni tentativi, quando sembrava che qualcosa stesse riuscendo, Konstantin Sergeevič continuò:

— E se lui non volesse ascoltarla e se ne andasse? Vada via, Vsevolod Alekseevič, non lo ascolti, non gli presti attenzione. E lei, Vasilij Osipovič, lo trattenga, ma non con le mani, senza ricorrere alla forza fisica... non lo lasci andare... No, così andrà via.

— Non so proprio che fare!

— Nella vita, se avesse veramente bisogno, troverebbe il modo di trattenerlo, perchè non riesce a farlo qui? Eppure è semplicissimo, è un esercizio dei più elementari. Il compito consiste solo in questo: uno di voi deve andare verso quella porta e l'altro deve stroncare questa intenzione sul nascere, fermare in tempo il partner, impedendogli di superare un certo punto. È molto semplice. Ora provi, ma non cerchi di rappresentare qualcosa, sia naturale, interessato a quello che sta facendo.

Avevo dimestichezza con quell'esercizio grazie al lavoro su *I dissipatori*.

Non starò a enumerare tutti gli espedienti pedagogici che Stanislavskij usò

per ottenere da me un comportamento vivo e organico in quella scena. Dirò soltanto che fu un lavoro lungo, scrupoloso, che riguardò unicamente il mio comportamento fisico: nascondermi vicino al tavolo, perchè il partner non mi vedesse mentre io l'osservavo seduto quasi alle sue spalle, sorprenderlo sino a lasciarlo di stucco, ostruirgli abilmente il passaggio verso l'uscita, passargli la bustarella in modo discreto e così via.
— Ecco lei ha appena imparato a eseguire una serie di azioni fisiche. Le unisca in un'unica linea ininterrotta e otterrà lo schema delle azioni fisiche del prologo. In sostanza che cosa deve fare qui? Se ne sta in agguato e segue tutti i movimenti del suo partner. Non appena accenna a andarsene, lo ferma, gli ostacola destramente il passo, attira la sua attenzione in qualche maniera, lo sorprende, lo confonde, approfitta del momento propizio e gli allunga la bustarella in modo che nessuno dei presenti se ne accorga. Ecco, basta così per adesso. Questa è una parte introduttiva molto importante del prologo. La impari a dovere. Se vorrà ricorrere alle parole, lo faccia pure, ma non usi il testo dell'autore alla lettera, ma solo le idee che vi sono contenute. Non reciti niente, agisca soltanto. Non faccia nulla per noi, agisca solo per il suo partner. Controlli dalla sua reazione se sta agendo correttamente.

Nella seconda parte del prologo, che conduce propriamente al monologo di Čičikov "Ah, che sciocco!", Konstantin Sergeevič di nuovo tracciò la linea delle azioni fisiche, nonostante qui non ci fosse in apparenza alcuna azione fisica. Čičikov pronuncia il monologo seduto al tavolo.
— Questo non è un monologo, ma un dialogo. Qui c'è un'aspra disputa tra ragione e sentimento. Separi questi due partner: uno è nella testa, l'altro dalle parti del plesso solare, li faccia comunicare l'uno con l'altro. A seconda di chi prende il sopravvento, Čičikov tenta di balzare dalla sedia per correre a realizzare la losca transazione, prima che gli soffino l'idea, oppure cerca con tutte le sue forze di rimanere ben saldo sulla sedia. Lei avverte, comprende questi richiami all'azione, cerchi di metterli in pratica.

Per un bel pezzo tutto il nostro lavoro ruotò unicamente intorno al comportamento fisico. Lo studio e il perfezionamento delle azioni fisiche fu condotto con i procedimenti più disparati e la varietà delle azioni risultò molto più abbondante che nel lavoro su *I dissipatori*. Seguendo questo metodo, il lavoro poteva assumere la forma di un gioco avvincente o di una esercitazione sugli elementi più semplici delle azioni fisiche, dove Stanislavskij si trasformava nell'insegnante più pedante e esigente; altre volte invece le prove diventavano delle improvvisazioni, con parole nostre, di tutta la linea del comportamento dei personaggi del prologo. Questo lavoro andò avanti fino a quando non fummo in grado di eseguire il compito assegnatoci in modo adeguato e di raccontare e svolgere compiutamente lo schema delle azioni fisiche del prologo.

A quel tempo non comprendevo il profondo significato di quel lavoro. Non conoscevo i segreti di Stanislavskij, non sapevo che attraverso la corretta esecuzione delle azioni fisiche, attraverso la loro logica e consequenzialità, si poteva penetrare nei sentimenti e nelle reviviscenze più profondi e complessi, in altre parole si raggiungevano proprio quelle qualità alle quali avevamo aspirato invano nel primo periodo del nostro lavoro. Per il momento nè Konstantin Sergeevič, nè noi attori accennavamo o pensavamo a obiettivi pretenziosi, ma

ci impegnavamo a risolvere i compiti scenici più elementari tentando di eseguirli nel modo migliore possibile. E così, impercettibilmente, passo dopo passo, giungemmo al momento in cui il testo dell'autore si rese necessario e sorse in noi il desiderio di usarlo. Ed ecco che mi ritrovai in piedi di fronte al mio partner mentre dicevo:
— Come volete, eccellenza, ma non me andrò di qui finchè non avrò ottenuto una risoluzione adeguata.

All'improvviso sentii battere le mani e la voce gentile, supplichevole di Stanislavskij:

Mi scusi, non capisco, che cosa ha detto? — Come volete, eccellenza, ma non me ne andrò.
— Mi perdoni, non ci capisco niente. Come... eccellenza?

Come volete, eccellenza.

Come! "Come volete"?
— Come volete, eccellenza, ma non me ne andrò di qui.

Spiacente, mi scusi, non so perchè ma non riesco a capire... Forse è la mia arteriosclerosi. Incomincio a avere disturbi all'udito. — Si rivolse ai registi: Come è scritto nel testo?

I registi pronunciarono la battuta con la massima chiarezza, ma l'espressione di incomprensione del volto di Stanislavskij non mutò. Ci rimasi persino male per questo e così, ricorrendo a tutte le mie energie vocali, pronunciai con la maggiore espressività possibile:

Come volete, eccellenza, ma non me ne andrò di qui finchè non avrò ottenuto da voi una risoluzione adeguata.

Adesso ho capito... Lo dica con la stessa chiarezza al suo partner. Lei deve convincere un uomo che non vuole ascoltarla. Sente quanta energia ci deve essere in tutte le sue azioni? Be', proseguiamo.

Ripetetti la frase.

Orrore, e questo cos'è? Perchè accentua ogni parola. "Cóme voléte, eccellènza, má nón mé né andró dí quí finché nón avró ottenúto dá vói úna risoluzióne adeguáta". Così la battuta perde tutta la sua vitalità. L'idea risulta più chiara se in una battuta, per quanto lunga essa sia, c'è soltanto un accento. Proprio come me l'ha pronunciata prima e perchè ci è riuscito? Perchè prima lei desiderava veramente che io capissi quello che diceva, mentre adesso si è messo a recitare e non agisce. Ancora una volta, per favore. Orribile! Dov'è l'accento in questa frase? Riduca la battuta all'osso. Qual è la parola della quale non può fare a meno per far capire al partner ciò che vuole? Oppure qual è la parola che da sola basterebbe per rendere comprensibile la frase?

Pausa.

Che cosa vuole da lui? Che cosa deve fare lui per soddisfarla? Lo dice la frase stessa. A che cosa sta pensando? Eppure lei dice che non si muoverà di lì finchè...?

Fino a che non avrò ottenuto.

Allora...

Una risoluzione.
— Ecco, questa è la parola da accentare. Faccia in modo che l'accento dell'intera frase cada solo su quella parola.

Pronunciai la battuta tentando di darle un solo accento.
— E perchè smozzica tutte le altre parole? Non deve pronunciarle in fretta nè soffocarle, deve solo evitare di accentuarle. Allora?
Ci provai ancora.
— E perchè l'ultima parola suona come un pugno sui denti?
Come un pugno sui denti?
— Perchè la emette con tanta forza: ri-so-lu-zio-ne!
Perchè vi cade l'accento.
Sì, ma non un pugno sui denti. Deve solo togliere l'accento alle altre parole così rimarrà un solo accento. Su, forza.

Spesso quando in un ambiente di non "iniziati" descriviamo i momenti più spinosi delle prove con Stanislavskij, i presenti credono che si tratti di una caricatura, della solita esagerazione da attori. Nella realtà, non si può tormentare così la gente! E poi, se fosse veramente così, che fine farebbe la creatività personale? Tali torture non portano a niente di buono, servono solo a confondere. E in effetti dopo due o tre ore di lavoro su una sola frase a volte mi sembrava di non capire più il significato delle parole. Ma è una sensazione passeggera. Più tardi, invece, il senso della frase e delle parole diventa chiaro. Dopo aver attraversato questo fuoco purificatore si comincia a considerare con particolare riguardo la frase che è costata tanta fatica. Non ci si limita a biascicarla, non la si sovraccarica di inutili accenti, non la si sbatte come un pugno sui denti. La frase sarà efficace, melodiosa.

Può un attore essere così esigente verso se stesso? Può egli lavorare con tanta tenacia per perfezionare la propria tecnica? Non credo, poiche egli non si vede e non si sente, non comprende i propri difetti. Tutte le cattive abitudini che l'attore ha accumulato con gli anni, sono dure da estirpare. Per rimuoverle occorre pazienza, coraggio e aiuto da parte di una persona di polso che ben conosca le leggi della creazione. Ecco perchè non ci lamentavamo mai della esasperata meticolosità di Konstantin Sergeevič alle prove. I grandi risultati del Teatro d'Arte non sarebbero stati conseguiti se gli attori non fossero passati attraverso la rigida scuola di Stanislavskij.

Ma torniamo alle prove. Stanislavskij considerava l'azione l'unico e inconfutabile fondamento dell'arte dell'attore. Tutto il resto era da lui spietatamente rifiutato.
— Perchè fa questo? Che cosa dà questo alla linea trasversale? Tutto ciò che non conduce all'obiettivo, al supercompito, è superfluo.

Ogni azione fisica deve essere un'azione attiva che conduce al conseguimento di un fine preciso, come ogni frase pronunciata sulla scena. Stanislavskij spesso ripeteva questa saggia massima: "Che la tua parola non sia mai vuota e il tuo silenzio mai muto".

Per affinare l'attività verbale, Stanislavskij ricorreva a diversi metodi pedagogici. Essi comunque possono essere divisi in due categorie: alcuni seguivano la linea esteriore e lo studio della costruzione logica della frase, gli altri seguivano la linea interiore di sviluppo delle immagini nell'attore, delle rappresentazioni che sottendono il testo del personaggio. Ho già dato un esempio della linea esteriore ("Come volete, eccellenza..."). Seguendo la linea esteriore Konstantin Sergeevič si assicurava che l'attore imparasse a accentare in un

solo punto le frasi di una certa lunghezza in modo da renderle più attive e efficaci.
— Le è stato affidato un personaggio che è fatto di idee, dalla numero uno alla numero milleottocentotredici. Tutte le idee tendono verso la più importante, la milleottocentotredicesima e sono tutte tinteggiate del suo colore.

Il compito dell'attore nell'azione verbale consiste nel comunicare al partner le proprie immagini. Per far questo l'attore deve vedere così chiaramente ciò di cui parla da indurre il partner a scorgere con la stessa chiarezza attraverso la "finestra interiore" il quadro che egli ha dipinto.

Dovetti affrontare la questione dell'azione verbale e delle immagini che la sottendono, durante le prove della seconda parte del prologo de *Le anime morte* che contiene il monologo conclusivo di Čičikov.

"Ah, che sciocco!" Ricordo che dopo aver baldanzosamente letto tutto il monologo e aver sbattuto il pugno sul tavolo in maniera molto convincente mentre pronunciavo l'ultima parola "partirò", mi alzai dal tavolo e guardai Konstantin Sergeevič con aria di trionfo.
— ... Lei, caro mio, non vede nulla...
— ??
— Lei pronuncia delle parole... vede in esse le lettere con le quali sono scritte nel copione, ma non le immagini che sono dietro di esse.
— Non capisco. — Ecco per esempio lei dice: "fustigato in pubblico e forse confinato in Siberia...". Dietro queste parole dovrebbe vedere le immagini dell'esecuzione, le catene, le marce forzate, la terribile Siberia... Questo è ciò che conta. Bè, incominci daccapo.
— Ah, che sciocco.
Lei non vede... lei pronuncia le parole. Per prima cosa, accumuli le immagini. Immagini di essersi comportato come uno sciocco matricolato e si rimproveri per questo. Com'è uno sciocco matricolato, come lo vede lei? Ancora, per favore.
— Ah, che...
— Orribile! ... Subito a alto voltaggio! Lei tenta di agitarsi esteriormente, di provocare una forte tensione nervosa e di confondere le acque, mentre deve solo concentrarsi, individuare con chiarezza qual è stato il suo errore e rimproverarsi a dovere. Ecco tutto. Allora?
Ah!
Perchè "ah"? Non "ah", ma "ah, che sciocco". Qual è questa parola accentata? Se usa un accento sbagliato, vuol dire che non vede quello di cui sta parlando.

E così si verificò di nuovo uno di quei momenti critici delle prove che ben conoscevamo.

Finalmente dal caos degli schemi, dei dettagli e degli schizzi accumulati durante le prove, incominciò a profilarsi il prologo de *Le anime morte*, l'intreccio dell'opera nel suo complesso. In seguito capii che Konstantin Sergeevič voleva che lo spettacolo risuonasse potente, vigoroso, musicale sin dall'inizio. A questo aveva mirato durante le prove preliminari. Ci teneva a saturare le nostre azioni di ritmi intensissimi. Sapeva che l'attore non poteva cogliere tutto immediatamente, che bisognava rispettare i tempi della crescita; era consapevole

di dover prima costruire i canali attraverso i quali il flusso del temperamento dell'attore sarebbe defluito liberamente. Solo dopo aver concluso questo lavoro preliminare, Stanislavskij ritenne che fosse giunto il momento di parlare dei "risultati".

"Il prologo che stiamo provando, — disse, — è il diapason di tutto lo spettacolo. Comprende la responsabilità che ricade su di lei? Che cosa occorre qui? Soltanto attenzione, concentrazione, immagini vivide e corrette, sentimento del vero. Lei sta seduto al tavolo e deve stare in guardia che il segretario del consiglio tutelare non lasci la locanda. Da questo dipende la sua vita. Capisce qual è qui il ritmo, quali le idee? Deve essere pronto in qualunque momento a fare un balzo di dieci-quindici metri per ostacolare il passo al segretario. Si concentri solo su questa semplice azione fisica... Poi segue la sua prima battuta "non mi muoverò di qui...", faccia in modo che questa immagine sia chiara per lui e che si renda conto di quale scandalo sarebbe capace se lui osasse fare un altro passo. "Non mi muoverò di qui..." Vede bene che cosa significa?

Poi quando avrà ottenuto l'attenzione del segretario, deve escogitare un modo per passargli la bustarella senza che nessuno se ne accorga, così se il segretario vorrà usare il tentativo di corruzione contro di lei, lei potrà negare tutto. Inoltre, la faccenda deve essere conclusa al più presto, perchè "domani il capo del consiglio partirà". Poi quando l'idea di comprare anime morte si insinua come una goccia di veleno nel terreno fertile del carattere di Čičikov, bisogna decidersi a tentare l'impresa senza esitare un secondo. Ecco dove le occorreranno in special modo le immagini interiori... Capisce? Da una parte, la fustigazione pubblica... le catene... la Siberia, dall'altra un capitale di duecentomila rubli, una proprietà di lusso... una moglie, dei figli, una famiglia, il paradiso in terra, la realizzazione delle massime aspirazioni della sua vita. Adesso o mai più, ecco che cosa deve vedere, vedere con la massima nitidezza affinchè la sua decisione in un senso o nell'altro sia interiormente giustificata."

Non posso dire che quando tutto questo ci fu chiaro, non incontrammo più difficoltà nell'eseguire i compiti assegnatici. Niente affatto. Ma almeno non ci fu più così nebuloso quello che dovevamo fare e il materiale su cui lavorare. Già incominciavo a spiegarmi perchè questo o quello non mi riusciva e in che cosa dovevo esercitarmi per superare l'ostacolo. Vedevo quali illimitate possibilità per l'arte di un attore presentasse una scena così breve e apparentemente insignificante come quella del prologo. E ciò che più conta non avevo più dubbi che quella fosse la strada giusta da seguire. Ma com'era faticosa...

"Non si ottiene niente senza lavorare sodo. Solo quello che si è conquistato a fatica ha valore", diceva Stanislavskij.

Dal governatore

Questa scena segue immediatamente il prologo e si chiama *Čičikov dal governatore*. Mentre nel prologo Čičikov ha solo preso la risoluzione di agire, in questa scena comincia l'azione vera e propria, il piano prende forma.

GOVERNATORE (*in vestaglia, con l'ordine di Sant'Anna al collo, è seduto dietro*

un telaio e canticchia) 'Credetemi, una ragazza non deve dare confidenza a tutti. Di lei, certo, puoi innamorarti, ma come farne parola?'

UN SERVO Vostra Eccellenza, il consigliere collegiale Pavel Ivanovič Čičikov chiede di essere ricevuto.

GOVERNATORE Čičikov? Dammi la marsina! (*Continua a cantare*) 'Posso dirvi francamente che per un vecchio e sciocco innamorarsi...' (*Il servo gli porge la marsina*) Fallo entrare. (*Il servo esce*)

ČIČIKOV (*entrando*) Giunto in città, ho ritenuto mio assoluto dovere rendere ossequio alle maggiori autorità e presentarmi di persona a Vostra Eccellenza.

GOVERNATORE È un grande piacere fare la vostra conoscenza. Vi prego di accomodarvi. (*Čičikov si siede*). Dove prestate servizio?

ČIČIKOV Ho cominciato la carriera presso la Camera del Pubblico Demanio. Poi ho proseguito in vari posti. Ho fatto parte della Commissione di costruzione.

GOVERNATORE Costruzione di che cosa?

ČIČIKOV Della basilica del Redentore a Mosca, Vostra Eccellenza.

GOVERNATORE Uomo leale.

ČIČIKOV Che occasione! La basilica è venuta proprio a proposito! Poi ho prestato servizio presso il tribunale e alla dogana.

GOVERNATORE Alla dogana?

ČIČIKOV In generale, sono il verme più insignificante del mondo intero, ma sono l'incarnazione della pazienza. Dei nemici nel mio ufficio hanno attentato alla mia vita stessa in un modo che nè a parole, nè a colori, nè a pennelli possono descrivere. La mia vita può essere paragonata a una nave tra i marosi, Vostra Eccellenza.

GOVERNATORE Una nave?

ČIČIKOV Una nave, Vostra Eccellenza.

GOVERNATORE Uomo colto!

ČIČIKOV (*tra sè*) È un babbeo questo governatore.

GOVERNATORE Dove siete diretto?

ČIČIKOV Mentre la mia vita volge al termine vado alla ricerca di un cantuccio dove trascorrere i giorni che mi restano. Quello che rimane, rimane, ma vedere il mondo e il succedersi delle generazioni è già di per stesso, come dire, un libro vivo e una seconda scienza.

GOVERNATORE Giusto, giusto.

ČIČIKOV Nel governatorato di Vostra Eccellenza si viaggia come in un paradiso.

GOVERNATORE E perchè mai?

ČIČIKOV Dappertutto le strade sono di velluto. (*Il governatore sorride confuso*) I governi che prescelgono saggi dignitari meritano ogni lode.

GOVERNATORE Troppo buono... Pavel Ivanovič?

ČIČIKOV Pavel Ivanovič, Vostra Eccellenza!

GOVERNATORE Vi prego di venire al mio ricevimento di stasera.

ČIČIKOV Lo considero un grande onore, Vostra Eccellenza. Vi riverisco. Oh, chi ha ricamato con tanta grazia quest'orlo?

GOVERNATORE (*vergognoso*) Io... sto ricamando un portamonete.

ČIČIKOV Non mi dite! (*Ammira il ricamo*) Vi riverisco! (*Indietreggia e esce*)
GOVERNATORE Uomo amabilissimo! (*Comincia a canticchiare*) "Posso dirvi francamente che per un vecchio è sciocco innamorarsi."
Buio.

Qual è l'anello che unisce la lunga catena dell'azione trasversale del personaggio di Čičikov? Quale compito concreto si è posto Pavel Ivanovič facendo visita al governatore? Che problema deve risolvere per procedere nel suo piano? Attraverso quali azioni può arrivare più sicuramente al suo scopo?

Tralascio il resoconto del lavoro a tavolino su questa scena e passo direttamente a esporre i risultati e le conclusioni ai quali giungemmo.

Per Čičikov quella visita era estremamente importante. Innanzi tutto in casa del governatore avrebbe avuto l'occasione di conoscere i proprietari terrieri dai quali in seguito avrebbe comprato la sua "merce", e i funzionari, con l'aiuto dei quali avrebbe concluso le transazioni. E la cosa più importante è che sarebbe stato il governatore stesso a introdurlo nel giro, dandogli così la sua raccomandazione. Al fine di raggiungere questo obiettivo che cosa deve riuscire a fare Čičikov nel corso della sua breve visita dal governatore?

Bene, me lo dica con una sola parola. Lo definisca con un solo verbo che possa rafforzare la sua linea trasversale.
— Piacere al governatore.
Sì, ma sia più preciso.
Be', lusingarlo.
— Diciamo pure: conquistare, conquistare il suo cuore... Lo capisce questo?
Sì.
Da quali segni concreti capirà che ha raggiunto il suo obiettivo al cento per cento e potrà considerarsi soddisfatto?
Pausa.
In seguito a questa visita, dal governatore ha ottenuto qualcosa che fa avanzare la sua azione trasversale?
— Sì.
— Che cosa esattamente?
— Be', è stato gentile con me. Ha sorriso, mi ha stretto la mano...
— In qualità di padrone di casa avrebbe potuto fingere di essere gentile. Ci pensi?
Pausa.
Di che cosa aveva bisogno? A che scopo vuole infiltrarsi in casa sua?
— Per conoscere i proprietari terrieri e...
— E come può accedere alla casa del governatore?... Che cosa bisogna avere per andarci?
— Un invito...
— E lei lo ha ottenuto? — Sì, lui ha detto: "Vi prego di venire al mio ricevimento di stasera".
Ecco, questo è il risultato più importante, più concreto che ha ottenuto con la sua visita. Tutta la sua via mira a questo, tutto quello che lei fa è finalizzato a questo. Ecco il suo compito: ottenere l'invito... Allora, come agirà?
— Avrò un tono adulatorio nel parlare con lui.

— Così lui dirà: "Guarda che leccapiedi!" e la caccerà via dopo tre minuti. In realtà per intraprendere qualsiasi tattica bisogna capire perfettamente con chi si ha a che fare. È necessario un po' di tempo per orientarsi, per sondare il partner, mentre lei passa subito all'azione... Eppure è la prima volta che vede il governatore. La prima cosa che deve fare per non prendere un granchio è capire il tipo che le sta di fronte e decidere quale sia la migliore linea d'azione. Soltanto in un secondo momento potrà sferrare il suo attacco. La prima fase dell'azione in questa scena consiste nell'orientarsi velocemente e sondare l'interlocutore. Nella vita lo facciamo sempre, mentre nella scena lo trascuriamo. Allora, incominciamo.
— Non so... che cosa fare esattamente? Devo usare le parole del testo?
— Il testo non mi interessa, cominci a agire.
— Ma il partner...
— Sarò io il suo partner.
Pausa.
Esca e poi torni come se entrasse in questa stanza per la prima volta. Si comporti in modo da suscitare in me un'ottima impressione.
— E il testo?
— A che le serve il testo? Parliamo dei fatti nostri. Mi interessa il suo comportamento.
E riprendemmo più o meno il duro lavoro che avevamo fatto per il prologo.
— Allora, a che sta pensando? Non le è mai capitato di prefiggersi lo scopo di piacere a qualcuno?
— Sì, e proprio in quei casi non ne cavavo mai nulla.
— Perché?
— Perché pensavo una cosa e facevo esattamente il contrario.
— Ma se avesse fatto ciò che pensava, sarebbe riuscito nell'intento?
— Sì, probabilmente... — Bene, lo faccia adesso allora. Prima la timidezza le era di impaccio, ma qui non c'è niente di cui vergognarsi. Prego.
Passo dopo passo esaminammo le sfumature del comportamento di un ospite che vuole produrre un'impressione favorevole sul padrone di casa: l'ingresso tutto particolare, silenzioso, la confusione davanti a un padrone di casa così importante, l'alta considerazione delle sue opinioni, la modestia del proprio comportamento, l'atteggiamento rispettoso verso gli oggetti dell'appartamento (pezzi da museo), e le risposte ponderate, dettagliate alle domande poste, e così via. Quello che conta di più è la sincerità, l'assenza di qualunque stonatura che possa rivelare il vero carattere di Čičikov. Che gli spettatori che non hanno visto il prologo, prendano Čičikov per una persona ammodo, umile, mentre quelli che lo hanno visto restino sbalorditi dinanzi all'abilità di questo imbroglione.
Ma, Konstantin Sergeevič, che ne è del personaggio di Čičikov, dei suoi modi. Tutto quello che faccio non deve rivelare il vero Čičikov?
— Abbia pazienza, non vada di fretta. Nel lavoro, per prima cosa, bisogna sempre partire da se stessi, dalle proprie qualità naturali, solo in un secondo momento bisogna procedere secondo le leggi della creazione artistica. Quali sono i modi di Čičikov? Si alleni a dovere nelle azioni che deve compiere, e

quando le eseguirà con facilità, perizia e coerenza, allora sarà vicino al personaggio.
— Ma qui Gogol' parla di un inchino particolare che fa Čičikov...
— E allora?
— Non mi riesce...
— Si è esercitato?
— Sì, ci ho tentato, ma non mi riesce.
— Trovi un esercizio adeguato. Per esempio, ponga mentalmente una goccia di mercurio sulla testa e poi la lasci scorrere giù lentamente lungo la schiena, sino ai talloni in modo che non cada per terra. Ripeta questo esercizio diverse volte al giorno... Allora, ci provi adesso... Orribile. Si è piegato in due con la rigidità di un palo. Metta il mercurio sulla testa. Lo sente? Aspetti. Adesso abbassi lentamente la testa in modo che il mercurio le rotoli lungo la nuca... ecco, poi giù sulla schiena... e ancora più giù.

Giunto in città — continuai a recitare, — ho ritenuto mio assoluto dovere rendere ossequio alle maggiori autorità e presentarmi di persona a vostra eccellenza.

Si rende conto che "ossequio alle autorità" e "presentarmi a Vostra Eccellenza" sono i due concetti che vanno accentati. "Vostra Eccellenza" in questo caso è una parola sola. "Vostra Eccellenza... ossequio alle maggiori autorità", virgola, faccia impennare la frase e "presentarmi a Vostra Eccellenza" punto, scagli questa frase come una pietra in un baratro.

E così proseguì tutto il minuzioso lavoro sulle parole. Stanislavskij preparò con molta cura il materiale per plasmare la scena del governatore e ecco come la concepì.

In un giorno festivo, il governatore è seduto nel suo studio, dopo pranzo, e si diletta a ricamare l'orlo di un portamonete. È completamente assorbito dal suo lavoro e canticchia a squarciagola una canzonetta stonata che ha sentito il giorno prima da qualche parte e gli è rimasta in mente. All'improvviso gli viene annunciato l'arrivo di un certo Čičikov. Quella visita confonde del tutto il governatore: non ha nessuna voglia di interrompere la sua occupazione preferita.

Farsi negare? Ma chi è questo Čičikov? Gli tocca levarsi la vestaglia e indossare la marsina... Che fare, che il diavolo se lo pigli.
— Dammi la marsina.

Il governatore odia già questo sconosciuto Čičikov e decide di accoglierlo con la massima freddezza. Indossa la marsina, si mette in piedi presso il tavolo e assume una posa solenne.
— Fallo entrare!

Entra Čičikov. Gli sguardi del governatore e di Čičikov si incrociano come due spade. Per entrambi è un momento di orientamento. "Qui non c'è da scherzare, mi sbatte subito fuori!" passa nella mente di Čičikov. "Con lui non rimane che comportarsi come in guerra." L'inchino di Čičikov particolarmente secco, rispettoso e poi come un rapporto: "Giunto in città ho ritenuto...

Il debutto sembra riuscito. Čičikov è onorato dalla richiesta di accomodarsi, ma è ancora cauto nei movimenti: si avvicina al tavolo con molta attenzione, allontana la sedia come se non fosse degno di sedere troppo vicino a una tale personalità, resta titubante per qualche secondo: è il caso che si sieda su un tale pezzo "da museo"? Finalmente si siede, ma proprio sulla punta. Il governatore fa alcune domande alle quali Čičikov dà risposte molto modeste, dettagliate e riguardose, prive di piaggeria. I due si stanno studiando e sondando a vicenda. Hanno entrambi buone ragioni per farlo, soprattutto Čičikov: questo incontro deciderà il suo destino. Il governatore si convince che Čičikov sia una persona colta e leale e Čičikov capisce che il governatore è un babbeo; così ciascuno dei due comincia a comportarsi con l'altro conformemente alle conclusioni a cui è giunto: il governatore mostra ora cordiale rispetto per l'ospite, mentre Čičikov si abbandona a una sfacciata piaggeria. I rintocchi dell'orologio ricordano a Čičikov che non può sottrarre altro tempo prezioso a un funzionario dello stato. Si alza lesto, si inchina con gratitudine cerimoniosa per il piacere ricevuto. Quando ottiene l'invito per il ricevimento, Čičikov, sinceramente felice, recita la parte di chi è sopraffatto dalla magnanimità del governatore, si inchina ancora una volta e si dirige verso la porta, ma all'improvviso gli capita sott'occhio il telaio col ricamo. Capisce subito di chi è opera e si trattiene accanto al telaio dapprima distrattamente. A questo punto segue una scena da pantomima: Čičikov si avvicina al telaio; colpito da tale opera artistica, non riesce a staccarle gli occhi di dosso; dimentica la presenza del governatore, dimentica le convenienze, e rimane di stucco, stordito. Finalmente, dopo una lunga pausa, distoglie lo sguardo dal ricamo e guarda sbalordito il governatore.

Oh, chi ha ricamato con tanta grazia quest'orlo?

Io... sto ricamando un portamonete... Čičikov stupefatto, rimane a bocca aperta, confuso, annichilito e esce goffamente dalla stanza volgendo lo sguardo ora al ricamo, ora al genio che l'ha creato.
— Che uomo amabile! — decreta il governatore tornando al suo ricamo e alla sua canzonetta.

E ecco che Stanislavskij aveva trasformato una scena insignificante, meramente esplicativa, in un pezzo di regia acuto, avvincente, pieno di arguzia. La scena aveva un inizio, uno sviluppo e un epilogo: il governatore che ha accolto Čičikov con odio lo congeda come se fosse un amico; Čičikov che si immaginava il governatore come un mostro, alla fine lo giudica un bonaccione, un po' stupido, facile da raggirare. Ogni fase dello sviluppo dei rapporti fra i due personaggi è definita, chiara, coerente, logica, giustificata, graduale e pertanto convincente.

Tuttavia, una cosa è concepire lo schema di una scena, ben altra ottenere dall'interprete una personificazione viva e organica e far sì che sul palcoscenico agiscano persone autentiche e non attori.

K.S. Stanislavskij aveva compreso da tempo che il segreto fondamentale per dominare un personaggio risiede nello studio del suo comportamento fisico. Se questo risulta corretto e interessante, anche la trama verbale del personaggio si formerà con facilità e naturalezza.

A.O. Stepanova, un'attrice del Teatro d'Arte, raccontava il suo primo incontro di lavoro con Konstantin Sergeevič. Aveva appena sedici o diciassette anni quando entrò a far parte della compagnia del Teatro d'Arte e le fu immediatamente affidato il ruolo della Mstislavskaja ne *Lo zar Fedor*. Fu convocata

il giorno stesso per le prove. Era inutile mettersi a studiare la parte, tanto in poche ore non avrebbe imparato nulla. La Stepanova giunse in teatro, si appartò impaurita in un angoletto, in attesa di essere chiamata. Giunse il suo turno. Stanislavskij domandò: "Chi recita la Mstislavskaja?" La giovane attrice si fece avanti intimorita. La presentarono a Konstantin Sergeevič, questi la salutò affabilmente e la pregò di salire in palcoscenico per provare.
— Ma io non so nulla, non ho imparato le battute.
— E è un bene che non le abbia imparate. Lasci il copione e vada in giardino all'appuntamento col suo ragazzo... Ecco lui scavalcherà quel recinto per venire da lei. Lo aspetti... resti in ascolto, cerchi di indovinare da quale parte le apparirà. Pensi a qualche scherzo da fargli, si nasconda per coglierlo di sorpresa. Sa come fare questo, vero? Allora, inizi...
— Ma che cosa devo dire?
— Dica quello che le viene in mente nelle circostanze date.

Ricordo episodi analoghi della mia esperienza personale. Mancavano alcuni giorni alla chiusura della stagione quando mi recai da Konstantin Sergeevič per salutarlo prima delle vacanze. Eravamo nel pieno del nostro lavoro su *Le anime morte*.
— Come devo lavorare sul personaggio durante le vacanze? — gli domandai prima di congedarmi.
— Non porti con sè il copione. Si riposi e nel tempo libero escogiti piani per ogni sorta di truffa. Scelga di volta in volta come vittima qualcuno dei suoi vicini e pensi nei minimi dettagli al modo in cui potrebbe far conoscenza con lui, conquistare la sua fiducia per abbindolarlo. Ecco, la forza di Čičikov sta nella sua capacità di conquistare la fiducia della vittima. Il piano deve essere molto preciso e dettagliato. Tutto deve essere previsto come se lei intendesse metterlo in pratica nella realtà. Elaborato un piano, passi subito al successivo, alle spese di un altro vicino che abbia un altro carattere e un'altra posizione economica. Il secondo piano sarà di conseguenza ben diverso dal primo. Quando avrà portato a termine anche questo compito, passi a un altro ancora e si ponga sempre la domanda: se dovessi ingannare una persona con queste qualità, queste caratteristiche e che vive in quel dato luogo, se dovessi, diciamo, derubarlo, come agirei in tali circostanze? Quando tornerà dalle vacanze mi racconterà qualche caso di abile rapina da lei perpetrata. Questo passatempo le tornerà utile per impadronirsi del personaggio di Čičikov. Arrivederci e si riposi.

L'abitudine di alcuni attori, particolarmente coscienziosi e zelanti, di presentarsi alla prima prova conoscendo a perfezione il testo (abitudine che entusiasmava immancabilmente i registi della vecchia scuola), probabilmente avrebbe sconvolto Konstantin Sergeevič. Questi veniva preso dal panico al solo pensiero di permettere all'attore di affrontare il testo prima del tempo. Temeva che il testo potesse essere "affidato soltanto ai muscoli della lingua". L'intonazione non doveva essere frutto del semplice esercizio dei muscoli della lingua, in tal caso suonava inevitabilmente vuota, fredda, legnosa, priva di significato e stereotipata. Questo accade se l'attore, senza la preliminare preparazione delle altre complesse componenti del proprio apparato creativo, incomincia a lavorare con le parole dell'autore. Invece l'intonazione è sempre viva

e organica se è frutto di stimoli e aspirazioni autentiche e di immagini e idee vivide.

Durante una prova sul *Tartufo* Stanislavskij disse: "Per prima cosa, è necessario definire la sequenza logica delle vostre azioni fisiche. Si parte da questo nella preparazione del personaggio. Quando il lavoro dell'attore è costruito esclusivamente sui muscoli della lingua, è solo mestiere; quando, invece, l'attore ha le immagini davanti a sè, il suo lavoro diventa creazione."

Da Manilov

La scena con Manilov ci sembrava difficilissima e all'inizio persino impossibile da recitare. La difficoltà consisteva nell'impossibilità di determinare la linea trasversale del protagonista. Il testo di Gogol' è interessante, brillante ma come potevamo tradurlo nella lingua del palcoscenico, attraverso quali canali attivi potevamo esprimere l'inattività di Manilov?

Il futuro regista M.N. Kedrov, che recitava la parte di Manilov, più di qualunque altro trovava impossibile creare un personaggio senza porsi un compito attivo, definito. Tuttavia, in quella occasione, definire questo compito, sentire 'il respiro scenico' del personaggio era particolarmente difficile. Kedrov non riusciva a rispondere alle domande: che cosa vuole Manilov? Che cosa persegue così appassionatamente accogliendo Pavel Ivanovič Čičikov? Le spiegazioni del regista Sachnovskij avevano solo tentato di chiarire che uomo fosse Manilov, ma questo non poteva soddisfare un attore esigente che voleva mettere il personaggio su solidi binari. A volte i battibecchi di Kedrov col regista andavano così per le lunghe da sembrare motivati solo dalla testardaggine e dal capriccio dell'attore.
— Che cos'è che non capisce qui, Michail Nikolaevič? — domandava Sachnovskij.
— Non ci capisco niente.
— Come non capisce niente? Non so che altro dirle.
— Mi dica che cosa vuole.
— Ma cosa può volere? Lui è una nullità, un esemplare umano privo di significato.
— Questo non mi dice niente. Com'è possibile che non voglia niente? Eppure dice: "In tal caso, Pavel Ivanovič, vi prego di accomodarvi su questa poltrona. È una poltrona che riservo ai miei ospiti".
— E allora?
— Avrà una ragione per farlo sedere su quella poltrona speciale.
— Oh, Dio mio! È impossibile, Michail Nikolaevič! Deve capire che questo è un uomo [illegible] sentimentale.
— Sì, lo so com'è, Gogol' lo dice esplicitamente. Mi dica invece come fare. [illegible] da [illegible] dopo pranzo. Manilov invita Čičikov a mangiare [illegible] Čičikov [illegible] e lo prega di dedicargli un po' del suo tempo per un colloquio di affari. Manilov lo invita nel suo studio, lo fa accomodare su una comoda poltrona e gli offre una pipa. [illegible] e dà sfogo alla sua gioia di avere Pavel Ivanovič [illegible] ospite [illegible]

vita in sua compagnia "all'ombra di un olmo" e cose di questo genere. E allora, che cos'è questo? Sì, è tutto "in generale" in generale gli offre da mangiare, in generale lo fa accomodare, in generale sogna a occhi aperti. Dove si nasconde lo scopo di tutto questo? Qual'è l'azione trasversale? Solo conoscendo l'azione trasversale posso decidere cosa fare...
— Ma, di grazia, quale scopo vuole che abbia Manilov? Non ha nessuno scopo!
Non può essere, allora non c'è niente da recitare, nessuno gli presterà la minima attenzione.

Discussioni di questo tipo si ripetevano sotto forme diverse a ogni prova. Allora non capivo del tutto l'insoddisfazione di Kedrov nei confronti della regia. Del resto lui stesso non era in grado di formulare con chiarezza le proprie pretese. Eppure aveva ragione lui. Non si può recitare 'in generale'. Nella scena di Čičikov e Manilov si doveva trovare una lingua teatrale comprensibile: la lingua dell'azione. Čičikov ha un compito ben determinato: convincere Manilov a vendergli le anime morte. Per consentire allo spettatore di seguire la logica delle sue azioni, che è la cosa più interessante, occorre che Čičikov incontri degli ostacoli da superare. Questi ostacoli sorgono dalla logica delle azioni dell'altra persona, Manilov appunto, ma per comprenderla bisogna sapere che cosa vuole Manilov. È impossibile, comunque, cercare in astratto queste sue aspirazioni. Esse devono emergere dalla sostanza della scena e dalla natura del personaggio.

Il compito in questo caso era reso arduo dal personaggio stesso di Manilov e dal materiale drammatico a disposizione.

Se l'attore si limitasse a fare solo quello che è scritto nel copione, Manilov risulterebbe un padrone di casa affabile, simpatico, ospitale, persino affascinante col quale Čičikov può concludere il suo affare senza intoppi. Potrebbe anche essere così. Ma nel testo di Gogol', Manilov è così solo all'inizio, poi, col passar del tempo, peggiora e alla fine siamo nauseati da lui. Come si può mostrare tutto questo sulla scena? Attraverso quali 'aspirazioni', attraverso quali azioni?

Ecco quello che cercava Kedrov durante le prove. L'attore tentò di uscire da questa difficile situazione lavorando su qualche interessante elemento di caratterizzazione esterna, per esempio sul portamento o su alterazioni della dizione, ma senza successo. Questi espedienti avrebbero potuto essere delle aggiunte a qualcosa di essenziale, ma così da soli sembravano campate in aria e venivano presto a noia.

Tuttavia gli sforzi e le ricerche di Kedrov non risultarono improduttivi. Prova dopo prova, egli ebbe qui e là delle efficaci intuizioni. Cominciavamo a credere che la scena potesse riuscire. Si percepiva una certa logica unitaria nel comportamento di Manilov. Kedrov era sulla strada giusta, ma gli mancava la sicurezza necessaria. Gli occorreva capire, definire con qualche verbo preciso la logica del comportamento di Manilov. Fino a quando non ci fu riuscito, il senso di insicurezza non lo abbandonò mai, e questo si rifletté inevitabilmente nella sua recitazione.

La dimostrazione della scena a Stanislavskij cominciò in modo curioso. La

scenografia provvisoria della stanza di Manilov era pronta e Kedrov e io eravamo ai nostri posti, Konstantin Sergeevič pronunciò le frasi di rito del tipo: "Non recitate, fate finta che io non ci sia" e ci dette il via. Ma non appena aprimmo bocca, lui si girò verso Sachnovskij e cominciò a bisbigliargli qualcosa. Decidemmo di fermarci, ma la conversazione si protraeva. Ci scambiammo uno sguardo e cominciammo anche noi a confabulare: dovevamo aspettare o proseguire. Ci mettemmo persino a discutere, fino a che uno dei due non insistette per iniziare la scena, ma dopo aver pronunciato le prime battute, fummo interrotti.

Che cos'è questo? Perché all'improvviso vi siete messi a declamare? Avevate cominciato bene e a un tratto vi siete messi a recitare.

Veramente non avevamo ancora cominciato.
— Come no? Prima di mettervi a gracchiare queste battute, vi eravate adattati molto bene l'uno all'altro, dovevate continuare così. Qual è il significato di questa scena? Né Manilov né Čičikov vogliono entrare per primi nella stanza e si cedono il passo a vicenda, ingegnandosi in tutte le maniere per far entrare l'altro. Eravate partiti molto bene. Vi ho osservati tutto il tempo anche se stavo parlando e poi avete rovinato tutto... È terribile.

Non gli spiegammo che cos'era successo in realtà e la prova proseguì.
— Ci sono molti punti corretti, vivete in modo fedele alla realtà. Commentò Konstantin Sergeevič alla fine della scena.
— Ma sentite che cosa occorre qui? La prima transazione per l'acquisto delle anime morte è la più difficile, è la pietra di paragone. Čičikov ha scelto Manilov per il suo debutto contando sul fatto che sarebbe stato l'ostacolo più facile da superare, e invece deve risultare il più duro. Come fare? Dov'è l'azione qui e dove la contro-azione? Il compito di Čičikov è chiaro, bisogna ora opporgli degli ostacoli. È necessario che tutto ciò che fa Manilov renda più difficile il raggiungimento dello scopo per Čičikov. Quindi, Michail Nikolaevič, come farà sedere Čičikov sulla poltrona? Cerchi di farlo sedere in una posizione molto scomoda, si commuova per la bellezza della posizione e si disperi se l'altro tenta di cambiarla. E lei Vasilij Osipovič, tenti di cambiare posizione senza che Manilov se ne accorga e si prepari per un colloquio amichevole. Lei, Michail Nikolaevič, lo segua attentamente e non lo lasci cambiare posizione, anzi faccia in modo di renderla ancora più complicata. In questo c'è già un elemento di conflitto, cercatelo."

Eseguimmo una serie di esercizi sotto il controllo di Konstantin Sergeevič.
— Vi rendete conto della differenza nei compiti di Manilov e di Čičikov? Se Manilov fosse semplicemente un padrone di casa cordiale, ospitale, generoso, il compito sarebbe più facile. Ma lui si perde nell'ammirazione delle proprie qualità. La preoccupazione di un padrone di casa veramente cordiale e ospitale è di procurare il massimo piacere al suo ospite, mentre Manilov pensa al proprio piacere e tormenta l'ospite. Gli interessa solo comporre quadretti. 'Ecco Pavel Ivanovič al tavolo da pranzo', 'Eccoci seduti sulle poltrone a filosofeggiare', 'Mia moglie, Pavel Ivanovič e io sogniamo una vita sotto lo stesso tetto' e così via. Si dà tanto da fare intorno al suo ospite proprio come un fotografo che prepara una foto di gruppo. Capite come tutto questo può essere estenuan-

te? Soprattutto per Čičikov che è andato lì per discutere una questione rischiosa e delicata. Cercate di fare qualcosa del genere adesso.

Il compito ci piacque, avevamo finalmente un appiglio e ci mettemmo al lavoro. Mentre sviluppavamo il tema suggerito da Stanislavskij, ci sentivamo sempre più affascinati dall'esercizio e trovammo una serie di spunti molto brillanti, ma soprattutto avvertimmo la sicurezza di un sostegno: capimmo dov'era il conflitto della scena.

— Vi è chiara l'essenza della scena? Čičikov, venuto qui per un affare complesso e rischioso, incappa in un uomo che sfrutta il suo arrivo come pretesto per fare una serie di fotografie sul tema: "L'arrivo di Pavel Ivanovič nella mia tenuta." Sentite quanto sono diversi i loro compiti e come l'uno ostacola l'altro nel conseguimento del risultato? Com'è difficile per Čičikov sopraffare il fotografo ossessionato dalle sue fotografie sentimentali e riportarlo con i piedi per terra, com'è difficile, d'altra parte, anche per Manilov includere nelle sue fotografie le anime morte spuntate di punto in bianco!

Metteteci tutta l'anima nelle azioni che compite. Čičikov trattiene a malapena la rabbia, ma è costretto a essere amabile e delicato, mentre escogita una qualche manovra per prendere in mano le redini della conversazione. In seguito, quando le parole fatali sono state pronunciate e Manilov, ammutolito dalla sorpresa, si domanda se ha per caso a che fare con un pazzo, quanti sforzi, quanta prontezza di spirito ci vogliono da parte di Čičikov per far riprendere conoscenza a Manilov e rassicurarlo che la transazione delle anime morte consoliderà definitivamente i vincoli della loro speciale amicizia. Manilov finisce per credergli e infiammato dall'entusiasmo, si mette a creare un gruppo idilliaco al quale prenderanno parte anche sua moglie e i figli. A questo punto si presenta il compito più spigoloso per Čičikov: scappare a qualunque costo dalla casa di Manilov, mentre il compito di Manilov sarà di trattenerlo anche a costo della vita. Sentite il ritmo qui? Voi recitate la scena fiaccamente, mentre dovreste riempirla di passione. Provate l'inizio della scena. Čičikov si alza da tavola con la pancia piena, ma la coppia Manilov vuole costringerlo a mangiare qualcos'altro. Non ho detto che gli offrono del cibo, lo vogliono costringere a mangiare. Costringono, esigono, insistono, e Čičikov deve abilmente tirarsi indietro. Ecco create da questo una scena intera e poi ancora ingaggiate una lotta simile vicino alla porta per chi deve passare per primo e così via. Čičikov andrà via da casa di Manilov grondante di sudore. Capite tutto questo?

— Sì, certo.

— Allora provate a farlo e fino a quando non l'avrete imparato a dovere, non crediate di averlo capito.

Naturalmente avevamo ancora molto lavoro dinanzi a noi, ma le indicazioni di regia di Stanislavskij, così acute e concrete, ci spianavano la strada per sormontare il difficile materiale drammatico e ci facevano intravedere la possibilità di una vivida personificazione dei personaggi gogoliani.

Da Nozdrev

Durante la preparazione dello spettacolo *Le anime morte* Stanislavskij organizzava spesso incontri con i registi: discuteva con loro e guidava il loro lavoro. Dopo uno di questi incontri chiedemmo a V. G. Sachnovskij di raccontarci l'argomento della discussione del giorno prima. Vasilij Grigor'evič tacque un attimo e poi ci raccontò com'era andata. Stanislavskij aveva esordito con una serie di considerazioni critiche sugli interpreti e sull'indirizzo che stava prendendo l'intero spettacolo, aveva enumerato i punti deboli e le possibili soluzioni. Le osservazioni finivano immancabilmente per riguardare l'interpretazione degli attori, poiché solo in un'interpretazione sensibile e vigorosa da parte degli attori egli vedeva la possibilità di dare corpo al poema gogoliano.

— Per ogni scena mi serve una scenografia che consenta di vedere gli occhi degli attori, senza distrarre lo spettatore. Non voglio nessuna messinscena. Pljuškin e Čičikov sono seduti uno di fronte all'altro a chiacchierare e a me interessano solo i loro occhi pieni di vita.

Alla ricerca della scenografia adatta Konstantin Sergeevič scartò due varianti già pronte realizzate da V. V. Dmitriev e approvò la terza di Simov, senza tuttavia esserne completamente soddisfatto. Dopo aver rifiutato il primo progetto di Dmitriev, Konstantin Sergeevič dette i seguenti suggerimenti: nella zona dove si recitava, quella in cui si svolgeva la scena, (che doveva essere sempre limitata), ogni particolare doveva essere rifinito realisticamente e compiutamente; più ci si allontanava dal centro, più la scenografia doveva assumere tratti indeterminati fino a ridursi a uno schizzo a carboncino, a un semplice fondale rozzo o persino a una tela grigia. La scenografia doveva sembrare appena abbozzata. Il bozzetto della scena sembrava interessante e prometteva bene, ma quando la scena fu montata e gli attori provarono, fu subito evidente che avrebbe distratto ancora di più l'attenzione degli spettatori. La scenografia fu affidata allora a Simov che propose un sistema di drappeggi neutri che avrebbero coperto lo spazio scenico superfluo, lasciando in vista solo le aree in cui si recitava. Questa fu l'idea realizzata nello spettacolo.

Nell'incontro con Sachnovskij, Konstantin Sergeevič era tornato più volte e insistentemente sull'argomento del metodo di lavoro con gli attori.

— Lei, Vasilij Grigor'evič, è capace di mostrare molto bene all'attore quello che dovrebbe fare. Senza dubbio lei ha la stoffa dell'attore. Dovrebbe provare a recitare. Ma con l'attore la dimostrazione non funziona quasi mai. Invece è importante saper creare per lui degli specchietti per le allodole. In questo consiste l'arte del regista-insegnante. Ci sono attori dotati di vivida immaginazione che hanno solo bisogno di essere avviati sulla buona strada, ce ne sono altri la cui immaginazione va sollecitata di continuo, ai quali bisogna di continuo gettare qualche suggerimento da sviluppare. Non bisogna confondere i due tipi di attore adottando con entrambi gli stessi metodi. Non si deve dare mai all'attore qualcosa di bell'e pronto. Che giunga da solo al risultato che lei vuole. Il compito del regista è di aiutare l'attore piazzando sul suo cammino degli specchietti per le allodole stimolanti. Bisogna solo capire chi e che cosa si può stimolare e in quali circostanze.

Vasilij Grigor'evič si sforzò di non tralasciare nulla di quanto Stanislavskij gli aveva detto e concluse così il suo discorso:

— Penso di avervi detto tutto. Ora dimenticatelo. Konstantin Sergeevič ha chiesto espressamente che non facessimo parola a nessuno della nostra conversazione.

La sorprendente capacità di Stanislavskij di attirare l'attore sollecitandone la fantasia e l'attività creativa gli permetteva di creare durante le prove momenti di grande ispirazione artistica. Ricordo una delle prove sulla scena *Čičikov da Nozdrëv*. Era la scena brillante, impetuosa dell'incontro di due imbroglioni. Si tratta del primo fallimento per Čičikov, esso avrà conseguenze fatali per lui. I. M. Moskvin recitava la parte di Nozdrëv con l'arguzia e il temperamento che gli erano propri e anch'io recitavo quella scena un pò meglio delle altre. Anche prima che intervenisse Stanislavskij, quella scena ci riusciva molto bene, quindi eravamo impazienti di mostrarla sperando nella completa approvazione del maestro. Ma dovemmo rimandare la dimostrazione per una serie di contrattempi. La scena procedeva bene e con un buon ritmo fino alla partita a dama tra Nozdrëv e Čičikov. Nel corso della partita i due si lanciano frasi del tipo: "È un bel pezzo che non prendo in mano le pedine", dice uno; "Lo sappiamo come giocate male a dama", replica l'altro.

Quella partita ci rovinava tutto, arrestando all'improvviso una scena che scorreva così bene. Non sapevamo proprio che fare perchè la partita non interrompesse l'armonioso svolgimento della scena. Nozdrëv offre da bere a Čičikov per farlo ubriacare al fine di coinvolgerlo in qualche affare vantaggioso. Čičikov si rifiuta di bere per poter concludere l'affare dell'acquisto delle anime morte. Nozdrëv, intuendo che il suo ospite ha qualche proposta da fargli, manda via suo cognato per rimanere a quattr'occhi con Čičikov. E così i due truffatori cercano di intrappolarsi a vicenda. Non appena Nozdrëv sente che Čičikov vuole comprare i morti, gli lancia una serie di proposte per la realizzazione dell'affare: dapprima glieli offre in regalo, ma a condizione che Čičikov acquisti a un buon prezzo lo stallone o la cavalla saura o il cane, o almeno il cucciolo; poi offre le anime in cambio di un calesse infine propone di giocarseli a carte. Čičikov ricusa tutte queste offerte, facendo così imbestialire Nozdrëv. Alla fine, offeso dagli insulti dell'altro, Čičikov cerca di liberarsi dalle grinfie di Nozdrëv e squagliarsela, ma senza successo. Quel giocatore d'azzardo infuriato di Nozdrëv non si lascerà sfuggire così facilmente la sua vittima. Gli propone allora di giocare a dama:

— Non è come alle carte dove si bara e si imbroglia, con la dama è tutta questione di abilità.

Čičikov è tentato perchè sa di essere un asso in quel gioco, accetta e punta cento rubli contro tutte le anime morte di Nozdrëv.

Fino a quel momento, come ho già detto, la scena procedeva bene, forse senza particolari sottigliezze da parte nostra, ma indubbiamente con vigore, gusto e una buona carica comica. Però non appena ci sedevamo per giocare a dama stop. Il finale riusciva fiacco e cancellava tutto il lavoro precedente.

Le avevamo provate tutte: accorciare la scena accelerando il ritmo, oppure tagliare, colorire alcuni momenti della partita a dama ricorrendo a prodezze comiche, variazioni di intonazione, improvvisazioni, pensammo addirittura di eliminare del tutto la partita a dama. Ma niente di tutto questo ci soddisfaceva. L'insuccesso con quella sezione della scena ci costringeva a rimandare la dimostrazione alla presenza di Stanislavskij. Volevamo trovare da soli la soluzione e poi mostrare la scena in tutto il suo splendore. Purtroppo non ci riuscimmo e arrivammo alla dimostrazione con quello che avevamo fatto: forse ne saremmo venuti fuori in qualche modo, altrimenti che se la vedesse lui.

— Be', che ne pensate, la scena vi è riuscita o no? — ci domandò Stanislavskij dopo la dimostrazione. — Quali sono i punti deboli e i punti di forza della vostra interpretazione?

— Non si potrebbe eliminare la scena della partita a dama?

— E perchè?

— Perchè ci rovina tutto. L'abbiamo provata in mille modi, ma non ne caviamo niente. È difficile da recitare. Sembra superflua... inutile.

— La partita a dama è il punto cruciale di tutta la scena. Non ne convenite?

— Ma interrompe il ritmo della scena.

— Capita. Il momento di maggiore tensione della scena, e all'improvviso, un ritmo frenetico.

— Non capiamo... Si siedono e muovono le pedine...

— Non avete mai assistito a un torneo di dama? Anche lì stanno seduti e muovono le pedine, eppure si verificano momenti di estrema tensione nel gioco. Avete detto di aver lavorato sodo su questa scena. Questo è bene, ma evidentemente non avete lavorato nella direzione giusta. Ditemi come avete proceduto.

Gli raccontammo tutto.

— Quanto ha puntato Čičikov in questa partita?

— Cento rubli.

— E Nozdrëv?

— Nozdrëv... non ha puntato niente, si gioca le anime morte.

— Va bene... (Pausa) E quante ne ha?

— Di cosa?

— Di morti.

Silenzio.

— Sto domandando quante anime morte aveva Nozdrëv?

— Be'... in generale... non lo dice... Probabilmente molte, ma non lo sappiamo.

— Come non lo sapete? E lei, Vasilij Osipovič, non lo sa? — si rivolse a me.

— Assolutamente no.

— Oddio!... Com'è possibile? Vuol dire che lei... Che cosa le ho insegnato allora?! Stiamo andando in direzioni diametralmente opposte... Ahimè! Dobbiamo ricominciare tutto daccapo! È logico che non vi riesca di recitare questa scena per quanto ce la mettiate tutta, voi ignorate la cosa più importante di questa partita: la posta in gioco! Una cosa è quando una persona gioca cinque copeche, ben altra quando si gioca una fortuna. È tutt'altra faccenda, vero? Prima di cominciare a lavorare bisogna sapere che cosa si vuole ottenere. Che nome avete dato a questa scena? 'Il rubamazzetto', 'Il gioco d'azzardo', o piuttosto 'la vita o la morte'? Avete tentato di fare qualcosa senza sapere niente, ecco perchè non vi riusciva. Avete pensato ai trucchetti, agli orpelli, perdendo

di vista la sostanza. Allora, pensateci un po': quante anime morte può avere Nozdrëv?

Impiegammo il tempo che restava a discutere animatamente sulla vita del proprietario terriero e sui servi della gleba. Formulammo ipotesi, rileggemmo brani da *Le anime morte*. Dovevamo stabilire la posizione di Nozdrëv tra i proprietari, valutare i suoi possedimenti, calcolare approssimativamente quante anime morte poteva avere in quel momento. Konstantin Sergeevič conduceva la discussione, la indirizzava abilmente nella direzione giusta e ci impediva di perderci in divagazioni.

Finalmente giungemmo a una conclusione: Nozdrëv poteva avere fino a duecento contadini morti che risultavano ancora vivi per la legge, proprio quelli a cui era interessato Čičikov. Se questi avesse vinto e li avesse ipotecati per duecento rubli a testa, avrebbe ottenuto quarantamila rubli in contanti.

— Capite ora a che gioco sta giocando Čičikov? Rischia un centinaio di rubli, ma ne potrebbe vincere quarantamila: una fortuna. Ecco quello che vi deve essere chiaro. Dovete sentire fin dall'inizio quanto sia importante ogni mossa della partita e che cosa deve provare Čičikov quando vede sfumare quella cifra da capogiro in seguito al gioco truffaldino di Nozdrëv. Pensateci su per bene e cercate di capire che cosa fareste nelle circostanze date.

Con questo Stanislavskij ci lasciò andare. L'incontro successivo, che ebbe luogo qualche giorno dopo, fu interamente dedicato alla partita a dama. Konstantin Sergeevič mi fece un sacco di domande sulle possibili combinazioni del gioco, mi chiese se avessi mai giocato a carte, se avessi mai giocato d'azzardo, se mi fosse capitato di perdere o vincere una grossa somma, com'era successo, che cosa avevo fatto al culmine dell'emozione e così via. Gli raccontai alcuni episodi del mio passato.

— Cerchi dunque di dedurre quale sia il ritmo del giocatore nei momenti decisivi della partita. Può dirmi come agisce?

— Lei deve vincere a qualunque costo. Può essere una questione d'onore, di vita, scelga lei. Il gioco della dama non si basa sulla fortuna, ma sull'abilità, sulla capacità di previsione. Per non lasciarsi sfuggire il momento propizio di una combinazione vantaggiosa che cosa deve mobilitare prima di tutto in se stesso? Rievochi quegli episodi della sua vita personale che ha raccontato così bene. Come quella volta a Irkutsk che ha rischiato quella somma considerevole.

— Quella volta sentii che...

— Non voglio i sentimenti, mi dica come agì. Su, cerchi di ricordare.

— Osservavo il giocatore che teneva il banco, il modo in cui guardava le carte e cercavo di indovinare che punteggio avesse. Riflettevo su ciò che dovevo fare, chiedere ancora una carta o fermarmi a cinque?

— E lui che faceva?

— Mi sembrava che anche lui mi osservasse molto attentamente.

— Perché dice 'attentamente'?

— Lo vedevo dai suoi occhi.

— Di che colore sono gli occhi di Moskvin? Perché lo controlla adesso? Dovrebbe pur saperlo per quante volte ha giocato a dama con lui durante le prove. Veramente non ricorda il colore dei suoi occhi? Il colore degli occhi del suo avversario di Irkutsk forse lo ricorda ancora. Che cosa c'è che non va in lei adesso? Che cosa le manca? In che cosa ha trasgredito la natura del gioco d'azzardo in questo caso? Lei non ha prestato attenzione al suo avversario, a Moskvin. È mancato l'elemento dell'attenzione, dell'attenzione più intensa. Ecco da che cosa bisognava cominciare il lavoro: addestrare la propria attenzione, porre dei compiti alla propria attenzione, sviluppare la capacità di stare attenti alle azioni dell'avversario, a partire dalle più semplici per finire alle più raffinate. Si ricordi: se, dopo aver recitato una scena, ricorda nettamente tutte le sfumature, anche quelle appena percettibili, delle azioni del suo partner, allora vuol dire che lei ha recitato bene perché ha dominato la più importante delle qualità sulla scena: la concentrazione. Quando giocava a carte a Irkutsk, si è concentrato istintivamente per salvarsi dalla catastrofe che si sarebbe abbattuta su di lei in caso di sconfitta. Sulla scena non corre un pericolo reale, ma lei sa dalla sua esperienza personale come si deve agire. Si alleni in queste azioni. Lei gioca bene a dama?

— Non molto.

— Sistemi le pedine sulla scacchiera e inizi a giocare... Perché ha fatto quella mossa? Prima di fare qualunque mossa, pensi alle due o tre mosse successive e cerchi di prevedere le contromosse di Moskvin e la conseguente posizione delle sue pedine. Concentri tutta la sua attenzione su questo... Ha indovinato le mosse di Moskvin?

— No.

— Continui a giocare, ma pensi in anticipo alle due mosse successive. Nel frattempo osservi la mano sinistra di Moskvin: tenterà di prendere i suoi cento rubli dal tavolo. Ivan Michajlovič, tenti di prenderli... e lei, Vasilij Osipovič, copra le banconote prima ancora che l'altro muova la mano verso di esse, ma pensi, pensi alle sue mosse... Su, continui a giocare, ma giochi sul serio, fino in fondo. Staremo a guardare chi di voi due giocherà meglio... Oh! Vede, le banconote sono sparite, colpa della disattenzione. Attenzione, attenzione e ancora attenzione... Ivan Michajlovič, lei bara in modo molto evidente, Čičikov si rifiuterà subito di giocare con lei. Deve saper trovare il momento giusto... Continuate a giocare.

Continuammo a lungo i nostri esercizi finché non si verificò quel repentino mutamento che è il puntuale risultato della perseveranza e del giusto orientamento nel lavoro. Ora eravamo seriamente presi dal gioco, seguivamo l'uno i movimenti dell'altro con molta attenzione e ci agitavamo sulle sedie. Ora si percepiva l'attenzione sostenuta dei due giocatori d'azzardo, il loro ritmo. La calma esteriore con la quale pronunciavamo le frasi "È un pezzo che non prendo in mano le pedine", "Lo sappiamo come giocate male a dama" ora finalmente sottolineava la vera inquietudine dei due giocatori. Vedevo lo scintillio degli occhi di Moskvin. Alla fine quella scena divenne la nostra preferita.

L'incontro successivo con Konstantin Sergeevič sulla scena da Nozdrëv ebbe luogo molto tempo dopo, quando ormai *Le anime morte* erano nel repertorio del nostro teatro. Ciò nonostante i registi e Stanislavskij stesso continuavano a preoccuparsi di perfezionare lo spettacolo.

Neanche la sostituzione di un personaggio secondario poteva avvenire senza l'esame e l'approvazione di Stanislavskij, per non parlare dei personaggi principali.

La parte di Nozdrëv era spesso interpretata da B. N. Livanov, un attore caratterista di grande talento, dotato di fantasia inesauribile e esuberante temperamento comico. La sua impazienza creativa, però, il suo desiderio di calarsi subito nel personaggio provocavano sempre una certa confusione negli stadi iniziali del suo lavoro. L'interpretazione ne risultava confusa, sgraziata, spesso esteriore e superficiale e lui, da persona di talento qual era, non poteva non accorgersene. Soffriva amaramente per gli insuccessi, tormentandosi finchè non trovava il modo corretto di interpretare il personaggio. Una cosa del genere accadde anche con il personaggio di Nozdrëv. Il ruolo gli calzava a pennello, era evidente che gli piaceva molto, ma, non soddisfatto della sceneggiatura, apportò molte aggiunte alla parte ispirandosi a altri brani del poema di Gogol'. Introdusse per esempio un intero monologo in cui Nozdrëv racconta quanto si fosse divertito alla fiera in compagnia di alcuni ufficiali, specialmente con un certo tenente Kuvšinnikov, col quale era sicuro che Čičikov avrebbe fraternizzato (la scena in seguito fu molto tagliata, *n.d.A.*). Questa scena fu anche mostrata a Stanislavskij. Livanov recitava abbastanza bene nel complesso, ma certo al di sotto delle sue possibilità. La sua interpretazione mancava dell'autentica e contagiosa goliardia di Nozdrëv, essa si limitava per lo più a seguire la linea della rappresentazione esteriore. Il monologo era difficile e richiedeva spiccate capacità interpretative e tecniche.

— Allora, carissimo... è tutto corretto... più o meno, ma un po' confuso, non riesce a comunicare... a vedere. Ci racconti che cosa ha combinato alla fiera con gli ufficiali.

Livanov, come ho già detto, era dotato di fertile immaginazione e snocciolò subito una serie di varianti di ciò che avrebbe potuto combinare una combriccola di ufficiali ubriachi, ma Stanislavskij lo ascoltava distrattamente, come sovrappensiero e alla fine disse:

— Ma queste sono bagatelle, marachelle da bambini. Erano davvero degli ufficiali o delle collegiali? Immagini invece che una simile combriccola...

E ci raccontò degli episodi che dapprima ci lasciarono a bocca aperta per la meraviglia. Ce ne mettemmo del tempo per riprenderci. Poi scoppiammo in una risata incontrollabile che soffocavamo a fatica per continuare a ascoltare quello che diceva Stanislavskij. Era davvero in vena. Immagine dopo immagine, ci disegnò a forti tinte le gozzoviglie, il comportamento scandaloso di un gruppo di ufficiali a una fiera. Quando ci spiegò nei dettagli ciò che aveva combinato il tenente Kuvšinnikov che tanto aveva impressionato Nozdrëv, cademmo letteralmente per terra dal gran ridere. Come simili idee potessero venire in mente a un uomo discreto e pudico come Stanislavskij rimane un mistero, e questo dava un sapore speciale ai suoi racconti.

Quando, dopo esserci ripresi, tornammo a provare la scena, il monologo di Livanov suonò del tutto diverso. Gli occhi gli brillavano, lanciavano scintille. Dinanzi alla sua vista interiore scorrevano le vivide immagini evocate da Stanislavskij, che l'attore percepiva ora molto acutamente. Utilizzò tutte le sue

energie nella ricerca di una varietà di sfumature per trasmettere a Čičikov le immagini eccitanti della baldoria degli ufficiali, e quando arrivò all'immagine del tenente Kuvšinnikov, così come l'aveva descritto Stanislavskij, potè a malapena pronunciare la parola "tenente"; quando arrivò al cognome poi fu colto da un irrefrenabile attacco di risa dal quale potè liberarsi solo dopo che ebbe dato sfogo ai suoi sentimenti e alle risate a volontà. La sua risata era viva, umana, coinvolgeva tutto il suo essere. Era davvero la risata contagiosa di Nozdrëv. Era Gogol'.

In genere la prova [illegible] allegra e gioiosa. Konstantin Sergeevič era di ottimo umore, anche per la presenza di B. N. Livanov, persona molto spiritosa che intercalava sempre battute nel lavoro e nella conversazione. Terminata brillantemente la prova, Konstantin Sergeevič gli disse:

— Adesso, mio caro, è semplicemente meravigliosa, un vero capolavoro.

— Sì, certo, — replicò Livanov, — ma non riuscirò a rifarla così un'altra volta.

— Certamente no.

— Questo è il problema. Lei ha detto che era un capolavoro, ma a che mi serve? Se fosse stato un quadro, l'avrei venduto subito, e invece di questo che mi resta... solo un bla bla.

Konstantin Sergeevič rise di buon gusto per un bel pezzo, poi, nel congedarsi, consolò Livanov assicurandogli che la nostra arte ha anche dei vantaggi, ma Livanov, sempre scherzando, le respinse con fare sconsolato e continuò a lamentarsi del suo capolavoro perduto.

Da Pljuškin

Una volta, mentre provavamo *Le anime morte* nello studio di Stanislavskij al vicolo Leont'ev, il discorso cadde sulle nuove tendenze dell'arte teatrale. Konstantin Sergeevič, che a quel tempo non poteva più frequentare i teatri a causa della sua malattia, seguiva con grande interesse i nostri racconti sugli spettacoli che si davano a Mosca. Gli parlammo delle stravaganze dei registi formalisti, tenuti a quel tempo in gran considerazione negli ambienti teatrali progressisti, dove venivano osannati come i rappresentanti dell'arte d'avanguardia che finalmente avrebbe soppiantato il decrepito accademismo del Teatro d'Arte di Mosca.

— Dobbiamo mantenere un atteggiamento sereno e coraggioso dinnanzi a questo, — disse Konstantin Sergeevič. — Dobbiamo continuare a perfezionare la nostra arte e la nostra tecnica. Ci sono fasi tendenze nell'arte che per un certo periodo appaiono un nuovo vangelo. Esse minacciano le fondamenta della grande arte realista, ma sono incapaci di distruggerla completamente. Il formalismo è un fenomeno passeggero [illegible] aspettare che [illegible] termine [illegible] restando [illegible] grande [illegible] deve aver cura di tenere in vita i germogli dell'autentica, vera, grande arte che ora sono soffocati dalle erbacce. Ma possiamo star sicuri che arriverà il tempo per la loro fioritura rigogliosa. Le erbacce saranno distrutte, ma i germogli re-

vono essere protetti. Questo compito è affidato a noi. È la nostra sacra responsabilità, il nostro debito nei confronti dell'arte.

Le sue parole risuonavano vivaci e sicure, i suoi occhi erano di fuoco. Ma quando più tardi gli descrissero l'allestimento dell'*Amleto*[2] di Shakespeare realizzato in uno dei teatri della capitale e udì che il personaggio del principe filosofo era stato rappresentato in chiave comica mentre la poetica Ofelia era stata trasformata dal regista in una donna dissoluta, Stanislavskij si avvilì di colpo, sospirò e disse mestamente:

— Questa è la fine dell'arte.

Immediatamente dopo, si mise energicamente al lavoro. Quel giorno fu particolarmente esigente nei nostri confronti, avanzava richieste irrealizzabili, ci aggrediva anche per i più piccoli errori o manifestazioni di cattivo gusto. A volte fu anche crudele e ingiusto. La stavamo pagando cara per quelli che avevano oltraggiato il genio di Shakespeare.

Il meraviglioso capitolo de *Le anime morte* su Pljuškin non si prestava affatto all'adattamento scenico. Pljuškin sta seduto in camera sua. Entra Čičikov che lo scambia per una dispensiera e attacca discorso con lui. Poi il malinteso si chiarisce e Čičikov, mascherando il vero scopo delle sue manovre con la scusa di fare la carità al povero vecchietto, gli spunta il consenso a vendergli le anime morte e lascia la tenuta dello spilorcio possidente. Il ruolo di Pljuškin era interpretato dall'eccellente attore L.M. Leonidov, dotato di tutti i requisiti per incarnare il personaggio gogoliano. L'età, la spiccata personalità di quest'uomo, il suo sguardo penetrante, diffidente, la sua voce acuta, ma col timbro da tenore (una voce che a tratti poteva sembrare femminile), la sua naturale inclinazione alla tragedia, tutti questi elementi garantivano che il personaggio di Pljuškin era affidato a mani competenti. Leonidov sarebbe stato all'altezza di mostrare l'aspetto tragico, intenso di un uomo consumato da una passione nefasta, un uomo che un tempo era stato un notabile, un eccellente padrone e padre di famiglia. Ma come poteva un attore rivelare sulla scena tutti i complessi tratti del personaggio descritti con tanta accuratezza e delicata dovizia nel poema gogoliano? Nessun adattamento scenico avrebbe potuto rendere le meravigliose descrizioni e le poetiche digressioni dell'autore. Nell'adattamento la scena di Pljuškin era solo un breve episodio, solo un colloquio d'affari sulla vendita delle anime morte, niente di più.

Questo irritava molto Leonidov. Sentiva di non avere, in simili circostanze, una pista sufficiente per far decollare il suo temperamento e le sue possibilità artistiche.

Leonidov aveva grande stima di Stanislavskij. Ogni prova col regista era per lui un avvenimento emozionante. Alla prima dimostrazione davanti a Stanislavskij non voleva figurare poco preparato, perciò lavorò molto intensamente, fu molto puntiglioso con se stesso e anche con me, che ero il suo partner.

[2] Il regista era Nikolaj Pavlovič Akimov. Lo spettacolo andò in scena nel 1932 al Teatro Vachtangov di Mosca. (*N.d.c.*)

La mia parte non mi riusciva bene, e lui tentava in ogni modo di aiutarmi, ben sapendo che un Čičikov scadente avrebbe potuto rovinare del tutto la sua parte.

Era evidente che la scena non andava. Le intonazioni di Leonidov alle volte erano straordinariamente efficaci e anche alcuni momenti della scena erano davvero convincenti. Ma nel complesso la scena era piuttosto noiosa e non attirava l'attenzione degli spettatori, neanche di quel gruppo ristretto che è sempre presente alle prove. Se non riuscivamo a conquistare chi era dei nostri, che cosa potevamo aspettarci dal pubblico sconosciuto che avrebbe occupato la sala il giorno della rappresentazione? Ma questo riguardava un futuro ancora lontano; per il momento bisognava superare lo scoglio della dimostrazione a Stanislavskij.

Credo di non aver mai visto Konstantin Sergeevič tanto concentrato durante una prova come nel giorno in cui gli mostrammo per la prima volta la scena di Pljuškin nello studio di casa sua. Tutta la sua attenzione questa volta era diretta su Leonidov e non su di me.

Io recitavo fiaccamente e mi rendevo conto della mia inadeguatezza, tuttavia Stanislavskij mi ignorava completamente, io non esistevo per lui, seguiva solo la recitazione di Leonidov, senza toglierli gli occhi di dosso nel timore di perdere un movimento, un respiro, un'intonazione. Stanislavskij non si muoveva, ma gli si poteva leggere in faccia quello che pensava. Devo confessare che di tanto in tanto lo sbirciavo. La sua espressione il più delle volte non era molto soddisfatta.

Terminammo la scena. Seguì una pausa lunga e tormentosa.

Stanislavskij si tolse il pince-nez e fissò un punto nel vuoto, si sarebbe detto che stesse scegliendo le parole giuste prima di pronunciare una diagnosi dolorosa.

Leonidov, pallido, aspettava con gli occhi bassi. Io, per la disperazione, fingevo pacata indifferenza. I registi e gli assistenti erano pronti a prendere appunti.

— Molto bene... Lei, Leonid Mironovič, ha trovato molti buoni spunti... — Lunga pausa. — Ma è tutto un po' informe, in generale. Non c'è un disegno preciso e i colori, per quanto buoni, non si combinano bene. La scena non ha un inizio, uno sviluppo, un apice e un epilogo. Pljuškin è uno spilorcio, ma cerchi il suo lato buono... anzi non buono, ma generoso, spendaccione, scialacquatore e ne faccia la forza del personaggio. Solo allora la sua taccagneria verrà fuori e la frase della scena finale suonerà chiara e potente: "No, gli lascerò l'orologio in eredità, perché si ricordi di me dopo la mia morte". Attraverso che cosa può mostrare la sua spilorceria? Solo attraverso gli avvenimenti di cui è protagonista, ma lei ha dato a essi poca importanza. Lei si concentra in se stesso, nel suo mondo interiore e nel corso della scena ha paura di dar sfogo ai sentimenti di un avido, e questo non è corretto. Deve partire da ciò che accade a Pljuškin quel giorno stesso. Reciti ogni momento della scena sino in fondo, in tutti i particolari. Solo questo è il cammino che la condurrà alla scoperta del personaggio.

Che cosa è accaduto? Pljuškin torna a casa dalla sua solita passeggiata alla ricerca di cianfrusaglie con un cestino di porcherie: le aggiungerà al mucchio che

giace sul pavimento della stanza. Ma per Pljuškin quegli oggetti non sono immondizia, non sono cianfrusaglie, per lui sono una ricca collezione di rarissimi pezzi d'antiquariato.

Era stato assente per parecchio tempo, la casa era rimasta incustodita e lui era sicuro che ci fossero dei banditi in giro. Era stata un'impresa evitare di essere derubato sulla via del ritorno col cestino dei suoi tesori! Entrando in casa, controlla dappertutto per assicurarsi che nessuno abbia approfittato della sua assenza.

Tranquillizzatosi, si sistema accanto al mucchio e comincia a contare gli esemplari della sua collezione. In quel momento si alza il sipario e ha inizio la scena.

L'azione comincia da qui. Lo spettatore vede per la prima volta Pljuškin e la sua stanza. Gli interessa tutto quello che c'è sulla scena. Non c'è bisogno che lui si affretti. Può recitare una scena importante a questo punto. "Pljuškin che ispeziona il suo tesoro." Può recitare questo? Solo questo!

Si rende conto di quale splendido materiale sia questo per l'arte di un attore?

Interpretando questa scena in tutti i dettagli, in tutta la sua organicità, può tenere in sospeso l'attenzione della sala senza pronunciare una sola parola. Lei invece si lascia sfuggire questa occasione, la trascura per affrettarsi a recitare il dialogo con Čičikov.

Lei pensa che la sua salvezza sia tutta lì, ma non è vero. Prima che Čičikov abbia pronunciato una sola battuta a casa di Pljuškin, quanti avvenimenti, quante reviviscenze hanno avuto luogo e sono tutte così interessanti per gli spettatori! Qui vediamo un uomo anziano, molto somigliante a una vecchia, che scava in un mucchio di immondizia e esamina con attenzione e tenerezza ogni oggetto che gli capita sotto mano, sia esso ferro di cavallo o un pezzo di suola di una vecchia scarpa. È così preso dalla sua occupazione, da non accorgersi che qualcuno apre cautamente la porta. Čičikov entra nella stanza e comincia a osservare attentamente Pljuškin per capire se è un uomo o una donna. Pljuškin si sente osservato, si gira e i loro sguardi si incrociano.

Che cosa significa questo per Pljuškin? È quello che ha sempre temuto di più nella vita, il suo onnipresente incubo: un bandito che si avvicina quatto al suo tesoro, e che bandito! Non di quelli che vivono lì, nei pressi della sua proprietà, quelli li conosce tutti, no, uno nuovo, un forestiero, evidentemente uno specialista in furti e assassinii.

Che cosa fare? Dopo i primi momenti di panico, Pljuškin incomincia a prendere una serie di misure per salvarsi la vita. Finge di non aver paura del bandito per trarlo in inganno, fuggire dalla stanza e chiamare aiuto.

In simili circostanze è davvero difficile per Čičikov attaccare discorso. Ecco, questo reciproco malinteso, questo mirare a due obiettivi opposti (uno vuole attaccare discorso, l'altro scappare dalla stanza) crea una situazione scenica molto stimolante.

Finalmente vengono pronunciate le prime parole, la situazione più o meno si chiarisce e incomincia il dialogo.

Lei invece parte subito col dialogo, trascurando la cosa più interessante: il momento dell'orientamento, del riconoscimento reciproco dei due personaggi.

Nella vita lei non trascurerebbe mai questo momento, ma sulla scena sì, chissà perché.

Le assicuro che questo è molto importante, è ciò che convince di più lo spettatore e mette l'attore sulla strada della verità e della convinzione nelle proprie azioni, che è quello che conta di più.

Il momento dell'orientamento può essere breve, appena percettibile oppure può durare a lungo, dipende dalle circostanze. Il momento dell'orientamento, del reciproco sondaggio, non finisce necessariamente con l'inizio della conversazione. Le prime frasi di solito non sono veramente efficaci poiché entrambi gli interlocutori non si sono ancora fatti un'idea dell'altro. Continuano a sondare per avere più chiare idee sull'altro. Questo è particolarmente vero per una persona diffidente come Pljuškin.

Prima di scoprire chi sia Čičikov e di convincersi che questi non è altri che un messaggero inviatogli dal cielo in segno di benedizione per la sua bontà e umiltà, Pljuškin lo aveva scambiato inizialmente per un ladro, poi per un possidente in visita desideroso di un buon pranzo, poi ancora per un usuraio in rovina in cerca di un prestito. Si susseguono momenti di orientamento e conseguenti variazioni di atteggiamento e poi ancora un nuovo orientamento e un nuovo atteggiamento in relazione alle nuove circostanze.

La prima parte della scena è come un preludio: "Pljuškin riconosce Čičikov". Per il momento bisogna fare solo questo. Dimentichi tutto il resto e si concentri sulla fase dell'orientamento annotando le sue impressioni.

Seconda parte: Pljuškin ha finalmente capito di avere dinanzi a sé un benefattore. Come può ingraziarsi i suoi favori anche per il futuro? Ecco che organizza il suo banchetto: fa portare il samovar, il bulič (dolce pasquale, *n.d.t.*) rinsecchito che una parente gli aveva portato tre anni prima. Si sente un ricco possidente, ospitale, che dà un banchetto senza precedenti. Reciti la parte come se Pljuškin fosse generoso, scialacquone, dimentichi del tutto la sua tirchieria, si ponga un solo compito: compiacere al meglio il suo benefattore, impressionarlo con la sue generosità, accelerando allo stesso tempo la conclusione della vendita delle anime morte.

Durante questa seconda parte ci sono due momenti critici che rischiano di mandare a monte l'affare: il primo, quando Pljuškin rifiuta di recarsi in città, il secondo quando non riesce a trovare un pezzo di carta per scrivere il contratto.

Questi momenti sono molto seri, non li tralasci, li reciti entrambi sino in fondo.

La scomparsa del pezzo di carta è un avvenimento tragico per Pljuškin. Qui la cosa importante è cercare davvero. Solo così può comunicare la profondità della sua sofferenza. Qui occorrono grande concentrazione e attenzione autentica. Insomma è una questione di azioni [illegible].

Finalmente gli ostacoli sono superati e l'affare concluso: il sorprendente benefattore, Pavel Ivanovič Čičikov, ha comprato non solo le anime morte, ma anche i contadini fuggiti.

Segue la terza parte della scena: come congedare degnamente una persona così eccezionale che gli ha fatto del bene e per di più ha rifiutato il rinfresco. La potremmo chiamare 'addio a Čičikov'.

Pensi solo a questo: esprimere affetto, stima, riconoscenza all'ospite. Dimentichi completamente il Pljuškin cupo, brontolone, misantropo.

In questo momento egli è straordinariamente gentile e socievole. Reciti la parte di Afanasij Ivanovič da *Proprietari d'altri tempi* [3].

Infine, la parte conclusiva della scena. Pljuškin rimane da solo. Dapprima si domanda ancora se è riuscito a ingraziarsi a sufficienza il caro ospite. Gli viene in mente all'improvviso che ha espresso male la sua riconoscenza, corre allora alla finestra, vede Čičikov che sta per salire sul calesse, corre verso il mucchio di cianfrusaglie, poi verso lo scrittoio, lottando col desiderio di fare qualcosa per riparare.

Finalmente i buoni sentimenti hanno la meglio, la decisione è presa, rovista frettolosamente nei cassetti polverosi della scrivania e dice: "Gli regalerò un orologio da taschino." Ecco ha trovato l'orologio. "È ancora giovane, avrà bisogno di un orologio per far colpo sulla fidanzata..." Soffia via la polvere dall'orologio, lo osserva attentamente, corre verso la porta per fare in tempo a dare il suo dono a Čičikov in partenza, ma a metà strada si ferma.

Possiamo chiamarla una 'pausa di effetto'. Vediamo un uomo che un momento prima ardeva dal desiderio di fare un regalo e ora inorridisce al pensiero della rovina alla quale lo sta per condurre la sua imperdonabile prodigalità.

Questo pensiero non nasce all'improvviso nella sua mente. È nella pausa che bisogna esprimerne la nascita e lo sviluppo. Quando tutto gli diventa chiaro, gli si prospetta un nuovo compito: nascondere quel gioiello che per poco non sfuggiva dalla sua casa. Non trova pace finché non è certo di averlo nascosto in un posto sicuro, dopo averne cambiati tanti.

E il benefattore? Non fa niente. "Gli lascerò l'orologio in eredità perché si ricordi di me quando sarò morto."

E Pljuškin torna il Pljuškin di sempre. Comincia inquieto a ispezionare le sue proprietà: non è che il visitatore inaspettato si è portato via qualcosa?

A questo punto cala il sipario.

Ogni sezione deve essere interpretata con sincerità, secondo una sequenza logica: ogni sezione deve sviluppare la precedente e contribuire a formare la linea ininterrotta delle azioni.

Non pensi al personaggio né alle reviviscenze. Ha a disposizione una serie di episodi e ognuno si basa su reviviscenze diverse. Non deve dipingere l'intera scena con le tinte dell'avarizia, della tetraggine, poiché in essa trovano posto anche la bontà, la generosità, la gioia. Anche le azioni cambiano in relazione ai sentimenti. Nell'inaspettato avvicendamento di un'azione all'altra, spesso completamente opposta, si rivela anche il comportamento attivo dello spilorcio in questioni di profitto. Sviluppi al massimo ogni episodio, faccia di ogni sfumatura un avvenimento. Imposti prima di tutto lo schema delle azioni fisiche che compie in ogni episodio, poi le unisca in un'unica linea d'azione. È il modo più sicuro per giungere a incarnare l'idea che Gogol' ha riposto nel personaggio di Pljuškin.

— E quale deve essere la mia linea, Konstantin Sergeevič? — domandai.

[3] Racconto di Gogol', compreso nella raccolta Mirgorod (1835). (N.d.c.)

— In ogni occasione lei deve sapersi adattare al carattere del suo interlocutore.

Pljuškin è un osso duro, ma bisogna cercare di capirlo e di piacergli. Come? Si metta nei suoi panni e pensi a ciò di cui ha bisogno. Tutti lo considerano un avaro, ma lei è sorpreso dalla sua bontà, dalla sua ospitalità. Certo deve riuscire a farsi credere. Ecco ciò che dice Pljuškin di un suo vicino, un capitano: "Dice di essere un parente, nipote, nipote, mi bacia le mani, ma io sono suo zio come lui è mio nonno." Ecco, vede: Pljuškin non gli crede anche se quello gli bacia le mani. Quindi bisogna agire con più scaltrezza.

Deve cercare di penetrare in tutti i pensieri di Pljuškin, capirlo, simpatizzare con lui. Insomma deve diventare anche lei un Pljuškin.

Forse sarebbe bene per un po' a tralasciare la parte di Čičikov e recitare quelle di tutti i proprietari terrieri con i quali ha a che fare. Le sarà di grande utilità.

Il sostituto di Leonidov nella parte di Pljuškin era B. Ja. Petker, passato anche lui dall'ex Teatro Korš, ora Teatro della Commedia di Mosca, al Teatro d'Arte.

Quel giovane attore era un bravo caratterista e quando sorse il problema di trovare un sostituto di Leonidov, la scelta cadde su di lui. Così, tra l'altro, Konstantin Sergeevič avrebbe avuto l'opportunità di fare conoscenza col nuovo arrivato direttamente sul lavoro.

Dopo un breve periodo di preparazione con i registi dello spettacolo, E. S. Teleševa e V. G. Sachnovskij, fu fissata la prova con Stanislavskij.

Petker fu convocato un'ora o due prima degli altri. Fu lui stesso poi a raccontarmi quello che era successo.

Esattamente all'ora convenuta, Petker entrò nel cortiletto dove Stanislavskij se ne stava seduto sotto un grande ombrello di tela. Accanto a lui c'erano i registi Teleševa e Sachnovskij, più distante lo scenografo Simov e il regista turco Muskin-Bej venuto a Mosca in occasione di un festival del teatro e interessato ai problemi della tecnica registica. Stanislavskij gli aveva permesso di assistere alle prove.

Stanislavskij accolse Petker molto cordialmente e lo presentò a Simov e a Muskin-Bej.

Dopo una pausa, Konstantin Sergeevič domandò ai registi come stessero procedendo le prove con Petker e che difficoltà avessero incontrato.

Ottenne risposte rassicuranti. Poi domandò:

— E l'età? Pljuškin ha almeno una settantina d'anni. Questo è un problema serio.

I registi tentarono di rassicurarlo.

— Boris Jakovlevič si immedesima molto bene, — dissero. — Ha recitato molte volte parti da anziano, è abituato.

— Temo che questo possa risultare un 'recitare da vecchio': guardate, diranno, è un giovanotto e recita così bene la parte del vecchio. Non è per niente interessante a confronto del personaggio gogoliano, incarnazione della spilorceria universale. Comunque, proviamo. Cominci da un punto qualsiasi della sce-

na. Io reciterò la parte di Čičikov. Vasilij Grigor'evič mi suggerisca. Su, cominciamo.

Petker tentò per quanto gli fu possibile di rappresentare un vecchio decrepito e spilorcio secondo i canoni tradizionali.

Konstantin Sergeevič, mentre replicava alle sue battute, lo seguiva molto attentamente, poi si fermò e domandò:

Con chi sta parlando? Chi le sta seduto di fronte in questo momento?

- Konstantin Sergeevič Stanislavskij.

Nient'affatto: un imbroglione.

— Come?

Ecco, vede. Adesso mi guarda già con maggiore attenzione di quando recitava. C'è già qualcosa di vivo. Se io fossi un [illegible] come lo guarderebbe durante la conversazione? Su, mi guardi come se fossi un truffatore. Cerchi di intuire e di predeterminare le mie intenzioni. E se avessi un coltello nascosto? Pensi a dove ha messo un oggetto al quale tiene molto. Non reciti nulla, lo immagini solo per se stesso. Lei vuole sempre recitare qualcosa. Per ora non può recitare niente, può solo [illegible] le azioni.

A quel punto Konstantin Sergeevič allungò la mano per prendere una penna dal tavolo, ma Petker con un gesto rapido allontanò la penna e [illegible].

- Corretto in tutto e per tutto. Adesso cerchi di intuire che cos'altro ho intenzione di fare. Mi osservi. No, non reciti, mi osservi veramente. Eccolo che recita! ... Su, passeggiamo per il cortile. Io sono il suo vicino, questa invece è la sua proprietà. Mi descriva dettagliatamente la sua situazione. A che serve questa rimessa? — domandò seriamente indicando una costruzione.

Petker dava risposte generiche e Konstantin Sergeevič, non soddisfatto, chiedeva sempre maggiori dettagli.

In quel momento entrò nel cortile un carrettiere con un carico di merce. Konstantin Sergeevič si diresse subito verso di lui, domandando a Petker che cosa stessero trasportando e perché.

Petker dava delle spiegazioni, Stanislavskij ascoltava attentamente e ripeteva la stessa domanda finché non otteneva una risposta sensata. Così camminando in lungo e in largo per il cortile continuarono quell'esercizio molto seriamente, poi si sedettero al tavolo sempre parlando di argomenti attinenti all'amministrazione della proprietà: la falciatura, il raccolto, i contadini e così via.

Fu allora che arrivai anch'io per le prove. Visto che Konstantin Sergeevič era impegnato in una conversazione seria con Petker e non immaginando che stessero provando, mi fermai a una certa distanza in attesa del momento adatto per salutarli.

Konstantin Sergeevič mi lanciò un'occhiata e sussurrò a Petker:

— Guardi chi è arrivato. Stia molto attento con lui, non si faccia avvicinare, è un truffatore.

Capii subito di che si trattava e mi unii a loro.

Dopo averci preparato il campo d'azione, Stanislavskij si trasformò subito da possidente gogoliano in regista e si mise a osservarci attentamente.

Mi diressi verso Petker, quello sobbalzò e scappò via.

— Lei, Boris Jakovlevič, stava recitando. Doveva semplicemente indietreggiare di qualche passo... Su, si avvicini un'altra volta, Vasilij Osipovič. Ha di nuovo esagerato! Se fa così, Čičikov si accorgerà subito che lei ha paura di lui, mentre lei deve solo mettersi al sicuro.

Poco a poco, Petker e io cominciammo a dialogare, dapprima improvvisando, poi ricorrendo al testo dell'autore. Ogni volta che la conversazione assumeva un [illegible] e abbandonava il suo corso organico, Konstantin Sergeevič ci interrompeva per riportarci alla verità.

Non c'è bisogno di [illegible]. Ascolti e cerchi di capire anche cosa vuole ancora a parlare Čičikov. Per ora mi serve solo la sua attenzione... Cerchi di indovinare perché è venuto da lei questo ospite non invitato. Gli dica di accomodarsi... No, non così: potrebbe darle una coltellata... Neanche così... trovi una posizione migliore, più sicura.

Passo dopo passo, Stanislavskij tirava fuori dall'attore gli elementi vitali e eliminava quelli teatrali, artificiali. Ormai era sparito quel 'piccolo tono' da vecchio che Petker era abituato a usare e al suo posto era apparso un viso vivo, uno sguardo attento, diffidente. Evidentemente anch'io reagivo correttamente e entrambi ci sentivamo legati dal filo dell'interessamento reciproco.

Cominciai a esporre cautamente il mio piano. Lui mi ascoltava e tentava di capire il succo del mio discorso.

Ci sentivamo a nostro agio. I pochi spettatori presenti ascoltavano la nostra conversazione e ne seguivano lo svolgimento.

Arrivò il momento in cui a Petker-Pljuškin fu perfettamente chiara la buona azione che Čičikov voleva compiere nei suoi confronti e dopo la frase di questi: "In segno di rispetto nei vostri confronti mi assumerò l'onere delle spese" il volto di Pljuškin si illuminò. Mi fissò a lungo, sbalordito, in silenzio. Gli spettatori aspettavano il seguito con interesse. Il viso di Petker ebbe una contrazione. Konstantin Sergeevič, che fino a quel momento era stato seduto in silenzio per non interrompere la scena che procedeva bene, suggerì con discrezione:

— Adesso carichi l'interpretazione, esageri con l'espressione del viso. Adesso ne ha il diritto. Corrughi la faccia al massimo, mostri la lingua... di più... di più... Non abbia più paura adesso... Ecco così!

Mentre parlava rideva allegramente e anche tutti gli altri ridevano. Con questo Stanislavskij concluse la prova.

— Be', va molto bene... Ha visto come deve essere delicato l'approccio al personaggio? L'attore deve intessere i fili sottili della trama organica del comportamento del personaggio con molta accortezza per evitare di lacerarla. Non unisca i fili con la forza la rozza fune del mestiere, ma intrecci pazientemente i fili per ottenere la tela dell'arte organica. Solo col tempo essa diventerà resistente e lei non avrà più timore di strapparla. Continui a lavorare, senza forzature, partendo dalle azioni organiche più semplici. Per il momento non pensi al personaggio, esso emergerà da solo come risultato delle azioni eseguite correttamente nelle circostanze date del personaggio. Ha appena avuto un esempio di come si possa spianare un sentiero procedendo da una piccola verità a un'altra, sbrigliare la propria fantasia per giungere a una vivida e espressiva azione scenica. Prosegua su la stessa linea. Avete capito ciò che dovete fare? — disse rivolgendosi ai registi. — Lavorateci sopra e tornate a mostrarmi i progressi.

Ma non ci fu più occasione di mostrare quella scena a Konstantin Sergeevič. Egli era molto preso da altri impegni. Una volta mi telefonò per chiedermi come stesse procedendo il lavoro di Petker sul personaggio. La nostra conversazione telefonica durò circa due ore. Si capiva che era molto interessato al personaggio e al nuovo attore. Trovai difficile rispondere alle sue domande, dal momento che la mia posizione era piuttosto delicata. Se gli avessi detto solo cose rassicuranti, non mi avrebbe creduto e avrebbe incominciato a fare domande insidiose come un investigatore, per cogliermi in fallo, ma parlare dei difetti o delle cose negative sarebbe equivalso a stroncare un collega e preoccupare inutilmente Konstantin Sergeevič.

Cercavo in tutti i modi di trarmi d'impaccio, ma alla sua domanda preoccupata sull'età, esagerai:

— Non si preoccupi affatto... Petker se la cava a meraviglia. È sorprendente come riesca a rappresentare un uomo vecchio e malato.

— È proprio bene se fa il malato. — Che significa malato? Malato di mente? Allora non è interessante. L'idea qui è che Pljuškin è ossessionato dalla mania di accumulare. Čičikov sarà uguale a lui alla sua età. Pljuškin ha le articolazioni artritiche, non può alzarsi, né sedersi, né camminare rapidamente, ci vede male... tutto qui, ma per il resto è sano e normale.

— Konstantin Sergeevič, ci faccia venire da lei un'altra volta. Vorremmo mostrarle ancora la nostra scena.

— Cercherò, il fatto è che non ho tempo, ho altre cose da fare... Non so se ce la farò. Ma lei, per favore, mi chiami e mi tenga al corrente di come vanno le cose... Solo che lei pure... voi tutti mi nascondete le cose... Mi telefonerà per pettegolare un pò in tutta franchezza?

— Va bene, Konstantin Sergeevič.

— Arrivederci.

Dalla Korobočka

Che delizia quando per alcuni minuti riesci a penetrare nella sfera dell'arte, là dove essa diventa autentica, quando sulla scena senti palpitare la vita nelle sue manifestazioni più vere! Ecco, il partner che ti sta di fronte è una persona viva. Lo vedi come qualcosa di reale, dall'espressione del suo viso, dal movimento delle pupille, indovini i suoi pensieri. Anche tu pensi autenticamente. Ti permetti di prendere le pause necessarie per valutare questa o quella posizione. Non senti nessun obbligo verso il pubblico, ma conduci col tuo partner una lotta sottile e affascinante, ogni giorno diversa.

Giungere a questo, liberare l'attore da tutte le pastoie che lo incatenano e condurlo alla soglia della creazione della natura organica: questo è il fine al quale erano diretti tutti i pensieri di Stanislavskij. Per raggiungerlo egli adottava con perizia innumerevoli espedienti didattici basati sulla profonda conoscenza della creazione artistica e sulla vasta esperienza dei difetti degli attori, che col suo metodo sapeva eliminare.

Il personaggio della proprietaria Korobočka fu affidato a Marija Petrovna Lilina, uno dei fondatori del Teatro d'Arte, un'attrice magnifica che aveva creato in passato personaggi incantevoli. In quel periodo Marija Petrovna studiava la possibilità di interpretare personaggi nuovi e la Korobočka era una delle sue prime parti da vecchia. Questo spiegava in gran parte le difficoltà che incontrò col personaggio. Era un'attrice di spontaneo temperamento comico, ma abituata a interpretare ruoli di fanciulle o giovani donne affascinanti; quando dunque si trovò a affrontare la parte, per lei insolita, di una decrepita possidente, assieme alle difficoltà intrinseche del testo gogoliano, si sentì smarrita. Il suo infallibile intuito qui non l'aiutava e per di più lei si precludeva tutte le vie d'uscita adottando nel suo lavoro sul personaggio un metodo inconsueto: un'analisi meticolosa e logorante, una riflessione superflua e un eccessivo autocontrollo che soffocava tutte le sue inestimabili qualità di intuizione, spontaneità e temperamento. Le parole che Konstantin Sergeevič disse una volta a una nostra attrice ben si sarebbero adattate anche a Marija Petrovna: "Non è necessario che lei capisca tutto della scena, basta solo un po'. La pignoleria può essere un flagello per l'attore. Incomincia a cavillare e a mettere un mucchio di cose superflue tra sè e il partner."

Smarrita in un labirinto di artificiosità e inutili complicazioni, la povera Marija Petrovna, esausta, faticava per creare il personaggio gogoliano, ma a ogni prova si allontanava sempre di più dallo scopo. Quando Konstantin Sergeevič venne in suo aiuto sembrava che nulla avrebbe potuto salvare la situazione, neanche il suo genio di insegnante. Marija Petrovna, sconvolta dal proprio fallimento, non capiva più nulla e le sue prove con Konstantin Sergeevič sembravano riprodurre la stessa situazione della scena di Čičikov con la Korobočka.

Stanislavskij aveva argutamente paragonato la scena *Čičikov dalla Korobočka* alla riparazione di qualche strano meccanismo a orologeria. L'orologiaio, Čičikov, esperto nel suo lavoro, tenta di mettere in funzione il meccanismo ma ogni volta, all'ultimo momento, quando lascia il bilanciere, per qualche inspiegabile ragione, la corda si svolge rumorosamente e gli tocca ricominciare tutto daccapo. Čičikov, come un artigiano meticoloso, senza perdere il controllo, con calma, rimonta anche i più piccoli pezzi del meccanismo, fissa le minuscole viti sino al momento fatale in cui si sente il rumore e la corda si allenta completamente. Armandosi di pazienza, Čičikov ricomincia il lavoro molte volte, fino a che, ormai fuori dai gangheri, in un attacco di rabbia scaraventa l'orologio per terra con tutta la sua forza...e quello improvvisamente si mette a funzionare. Il meccanismo a orologeria si trova nella testa della Korobočka e il compito di Čičikov consiste nel penetrare all'interno di questo meccanismo, capire dov'è la disfunzione e rimuovere tutti gli ostacoli che impediscono alla Korobočka di capire Čičikov.

La Korobočka vuole davvero vendere le anime morte, per lei è vantaggioso, ma ha paura di fare un cattivo affare perdendo così un'occasione unica di arricchimento. Lei cerca di capire non quello che Čičikov dice, ma quello che non dice, il suo sottotesto. Pertanto, per tutta la scena la Korobočka ha un compito molto semplice: non farsi ingannare con un cattivo affare. Per far questo deve capire le vere intenzioni di Čičikov. La Korobočka è davvero una stupida "testa di legno", come dice Čičikov, tuttavia dal momento che non è possibile recitare la stupidità in sè e per sè, bisogna sottolineare la sterile attività della Korobočka e la sua fissazione per risolvere complicazioni che non

cantore, per rendere più chiaramente la sua imbecillità. In questo caso era fondamentale prestare la massima attenzione alle azioni del partner e Marija Petrovna ne sembrava assolutamente incapace, per quanti sforzi facesse anche con l'aiuto di Stanislavskij.

— Guardate un po' — disse una volta Konstantin Sergeevič, — com'è strano: una splendida attrice che sulla scena sa cogliere le sfumature più delicate, adesso non riesce a eseguire il compito più elementare.

Egli tentò in tutte le maniere possibili di liberare Marija Petrovna dalle catene con le quali si era imprigionata lei stessa in seguito a un metodo di lavoro sbagliato, ma fu tutto inutile. L'attrice era deconcentrata e non riusciva a compiere una sola azione spontanea e consapevole. Ogni cosa che faceva rifletteva artificiosità e tensione. Alla fine la Lilina fu costretta a abbandonare temporaneamente la parte, per non ritardare le prove dello spettacolo. Continuò comunque a lavorarci senza essere condizionata dalle scadenze. Il personaggio fu affidato alla Zueva che recitò alla prima.

Dopo un certo periodo, quando lo spettacolo era già stato replicato molte volte al Teatro d'Arte, Konstantin Sergeevič mi invitò a casa sua nel vicolo Leont'ev per provare con la Lilina la scena *dalla Korobočka*. Ci andai, come si dice, a cuor leggero. La prova era per la Lilina, io ero soltanto il suo partner, il mio personaggio era ormai assestato, l'avevo recitato molte volte. Assistere al lavoro di Stanislavskij, senza essere al centro della sua attenzione sarebbe stato molto interessante, istruttivo e facile. Ma non fu affatto così. Konstantin Sergeevič inaspettatamente concentrò tutta la sua attenzione su di me. Non prestò la minima attenzione alle prime battute della Lilina, mentre io non facevo in tempo a aprir bocca che venivo interrotto dalla sua domanda che non faceva presagire nulla di buono

— Che cosa sta facendo?

— Mi scuoto di dosso la pioggia.

— Primo, non si direbbe affatto; secondo, ci si scuote l'acqua di dosso lì vicino al tavolo? Non è molto cortese nei confronti della padrona di casa.

— Ma lui non l'ha vista,

— Non ci credo. Come fa a non vederla? È impossibile che non la veda.

— A teatro la messinscena è impostata così, ma in questa stanza..

— Non mi interessa la messinscena, ma la logica. Se entrasse tutto bagnato, come agirebbe qui, ora, nelle circostanze date? Che orrore! Che cosa sta facendo?

— Io ... voglio.

— Non credo a niente..

Superato alla men peggio l'inizio della scena, iniziammo il dialogo:

— Del tè, batjuška?

— Benissimo, matuška?

— Che orrore! Bla bla bla... Non ci capisco niente.

— Be-nis-si-mo, ma-tu-ška

— Continuate

— Con che cosa lo prendete il tè? Nella fiaschetta c'è dell'acquavite di frutta.

— Benissimo, matuška, berremo l'acquavite di frutta .

— Ahimè! Lei ha dimenticato tutto ... Parole e solo parole.. Come si comporterà a tavola? Le offrono il tè, il liquore, sono premurosi con lei, risponda nello stesso modo. Che significa dopo un'acquazzone trovarsi in un posto caldo a bere il tè? Non vedo tutto questo. Allora, ricominciamo.

E più andavamo avanti, più Stanislavskij diventava esigente nei miei confronti. Non prestava la minima attenzione alla Lilina, che non mi sembrava affatto in forma quel giorno.

Io [illegible] disperazione. [illegible] sguardo ipnotizzante, impietoso di Stanislavskij. Ecco un ultimo sforzo e pianto tutto, me ne vado, e accada quel che accada. Ma all'improvviso ... che succede? Venne fuori un'intonazione calda, viva. Presi la fiaschetta, versai un bicchierino di liquore, guardai la Korobočka, notai lo sguardo terso, attento della Lilina (fino a quel momento l'avevo intravista come attraverso un velo di nebbia), ebbi voglia di comunicare con lei

— E come vi chiamate? — domandai. — Mi dovete scusare ... sono così distratto, sono arrivato nottetempo.

Le scuse suonarono autentiche. Konstantin Sergeevič tacque, mentre io l'avevo come dimenticato. Mi interessava solo la vecchietta che mi sedeva di fronte. A poco a poco intavolai con lei una piacevole conversazione. Lei mi raccontò la sua vita, si lamentò dei suoi guai, e all'improvviso tutto diventò interessante. Mi venne voglia di lavorarmela per comprare le sue anime morte [illegible] la vecchietta era palesemente ottusa, potevo concludere l'affare in due minuti

— Cedetemeli, matuška

— E come potrei cederli?

— Così, semplicemente..

— Ma se sono morti

— Chi sta dicendo che sono vivi? Adesso voi state pagando le tasse per loro e io vi libererò dalle preoccupazioni e dalle spese e per di più vi darò quindici rubli ... Allora, è chiaro?

— Veramente, batjuška, non arrivo a capire

Vedo gli occhi vivaci della Lilina. Ora mi fissano avidamente, ora scivolano sui soldi. Aspetto una loro risposta, non mi servono parole, lo vedo dalle sue pupille che il dubbio l'attanaglia.

— Voi capirete, matuška, — cerco di spiegare, — questi sono soldi, i soldi non si trovano per la strada. A quanto avete venduto il miele? Allora, matuška, vi caricate la coscienza di un peccatuccio. — La Lilina viveva attraverso i pensieri della Korobočka così intensamente che io riuscivo a capire le sue intenzioni senza che parlasse. — Be', va bene, ma quello era miele, miele, mentre qui è niente e io, in cambio di niente, vi do non dodici ma ben quindici rubli, e non d'argento, ma in banconote.

Vedo già il brilluccichio della comprensione negli occhi di Marija Petrovna, l'affare sta per concludersi, ma all'improvviso

— No, temo di fare un cattivo affare

La corda si era rotta fragorosamente. Mi sedetti di fronte a Marija Petrovna e in silenzio presi a osservarla, cercando di individuare il modo migliore per affrontarla. Sentii inaspettatamente lo scoppio di risa dei presenti alla prova. Non ci feci attenzione e mi rimisi al lavoro con la Korobočka. Ma quando fui

sul punto di mettermi in contatto con lei con lo sguardo e già mi apprestavo a concludere l'affare, per poco non scoppiai a ridere anch'io vedendo dinanzi a me la Lilina che si trasformava nella buffa vecchietta gogoliana, la proprietaria Korobočka. I suoi occhi leggermente spaventati, ma curiosi, fissi su di me, esprimevano una tale impenetrabile stupidità, lei era così seria nelle sue reazioni verso di me, verso le mie azioni e i miei pensieri, che dovevo fare un grande sforzo per controllarmi e restare serio come lei.

La scena procedette bene. Ci facevamo domande a vicenda, cercavamo di indovinare i pensieri e le intenzioni l'uno dell'altro, tentavamo di ingannare, spaventare, convincere, impietosire il partner, ci attaccavamo con accanimento, retrocedevamo, ci riposavamo e riprendevamo la battaglia. In tutte le nostre azioni c'era logica, coerenza, convinzione nell'importanza di quello che accadeva. La nostra attenzione era concentrata solo sul partner, non pensavamo agli spettatori. Non ci interessava affatto se stessimo recitando bene o no. Eravamo presi dal nostro affare. Io dovevo a ogni costo far funzionare quel meccanismo complesso e incomprensibile che si trovava nella testa della Korobočka e miravo solo a questo. Non facevamo niente di speciale, era tutto semplice, non ricorrevamo a alcun trucchetto comico, eppure il ristretto pubblico presente, con a capo Stanislavskij, si sbellicava letteralmente dal ridere. Penso che in quel momento eravamo molto vicini a Gogol', incarnavamo quel grottesco con tale logica che non poteva obiettare neanche Stanislavskij.

Che cosa è successo allora? — disse Konstantin Sergeevič alla fine della prova. — Siete stati rapiti dall'onda dell'intuizione e avete recitato la scena in modo eccellente. È la cosa più preziosa nell'arte, senza questo l'arte non può esistere. Non reciterete più così! Potrete recitare peggio oppure meglio, ma quello che avete fatto ora è irripetibile e in questo sta il suo valore. Se tenterete di recitare allo stesso modo, non ne caverete nulla. Questo non si può fissare. Si possono fissare solo i percorsi che vi hanno condotto a questo risultato. Vasilij Osipovič, io l'ho torturato perchè lui ricercasse la sensazione di verità nelle azioni fisiche più semplici. Questo conduce al risveglio dell'intuizione. Io l'ho spinto sulla strada della semplice consequenzialità logica, sulla strada della comunicazione autentica e organica. Quando ha percepito la logica del suo comportamento, ha cominciato a credere nelle sue azioni e ha dato vita sulla scena all'autentica vita organica. Questa logica è alla nostra portata e conduce ad intuizione. Segua questa strada, la tenga sempre presente e i risultati verranno da soli. Ho aiutato Vasilij Osipovič a compiere solo i primi passi, poi il resto ha proseguito da solo, senza alcun aiuto.

— E Marija Petrovna?

— Marija Petrovna ha semplicemente iniziato a interessarsi al nostro lavoro al processo del graduale 'risveglio' di Toporkov. L'interesse ha generato autentica attenzione nei confronti del partner. Questa attenzione costituisce la vera concentrazione sull'oggetto. Noi l'abbiamo distolta da tutto ciò che la ostacolava, dai vincoli che la legavano e l'abbiamo condotta alla viva comunicazione con una persona viva. In questo caso uno ha influenzato l'altro... con una specie di esplosione che ha generato tutte le qualità delle quali avete dato prova.

Allora capii perchè Konstantin Sergeevič aveva rivolto tutta l'attenzione su di me ignorando completamente Marija Petrovna, anche se la prova era stata

organizzata per lei. Era un approccio particolare per penetrare nella personalità dell'attrice.

Tempo dopo, mentre provavamo il *Tartufo*, Konstantin Sergeevič disse:

— Molte persone conoscono il sistema, ma pochi sono capaci di applicarlo. Io, Stanislavskij, conosco il sistema, ma non lo so applicare, o meglio sto appena cominciando a saperlo applicare. Per padroneggiare il sistema da me elaborato, dovrei nascere una seconda volta e, cominciare daccapo la mia carriera di attore.

Questa frase di Stanislavskij dà una risposta esauriente a tutti i divulgatori del sistema, indipendentemente dal fatto che lo accettino oppure no.

La scena del Consiglio

Nell'adattamento teatrale de *Le anime morte* c'è la cosiddetta *scena del consiglio*: i funzionari spaventati e avviliti si riuniscono a casa del procuratore per una riunione di consiglio circa le voci scandalose su Čičikov che circolano per tutta la città e preannunciano guai. Io non prendevo parte a quella scena, se si esclude un'unica battuta pronunciata dietro una porta, e così ebbi l'opportunità di osservare tutte le sottigliezze della regia di Stanislavskij standomene da parte. Era forse la scena migliore, il culmine dello spettacolo. Qui si scoprono i caratteri di tutti coloro che hanno preso parte allo svolgimento di questa strana e incomprensibile storia di Čičikov con le anime morte. Questa scena relativamente breve, ma molto vivace, era il capolavoro dello sceneggiatore. In essa si concentrano i pensieri e le situazioni più brillanti del poema gogoliano. Nello stadio iniziale del lavoro, eravamo stati generalmente inclini a ogni tipo di esagerazione e in questa scena i registi Sachnovskij e Teleševa si erano ancora più adoperati nella ricerca di ardite forme grottesche di interpretazione. Era evidente l'aspirazione a superare Gogol' stesso. Ma per quanto si sforzassero, per quanto escogitassero soluzioni eccentriche, neanche una si rivelò efficace, le loro trovate finivano solo con l'esaurire le forze dell'attore. Quello che in Gogol' sembrava così convincente, vivo e ironico, nella rappresentazione risultava volgarmente esagerato. Lo spettacolo solo esteriormente prendeva vivacità e acume, mentre interiormente, nella sua essenza, era freddo, vuoto, insoddisfacente. Gli attori non credevano neanche un momento a quello che facevano sulla scena.

Quando si mise a lavoro sulla scena del consiglio, Stanislavskij prima di tutto criticò i metodi esteriori di esagerazione, l'assenza di logica nell'interpretazione degli attori.

— Perchè tate quelle smorfie quando entrate nella stanza?

— Per la paura... siamo molto spaventati dagli eventi.

— Non si può recitare la paura... bisogna salvarsi da una situazione di pericolo e il pericolo non è qui, ma fuori, da dove proviene. In questa stanza siete fra di voi, eppure continuate a aver paura... Non è logico. Invece di dimostrarvi sollevati, vi sforzate di recitare la paura e per di più in maniera così goffamente esagerata. Una forma efficace si può raggiungere solo attraverso un comportamento logico e coerente. Se non credo alla logica, non riuscirete a convincer-

mi di nulla, anche se camminerete sulle mani, vi incollerete cinque nasi e otto sopracciglia. Una volta vidi uno splendido attore di *vaudeville* che si toglieva i pantaloni e con quelli picchiava sua suocera. Fu meraviglioso e nessuno rimase scandalizzato, perché l'attore era stato capace di convincere lo spettatore della logica del suo comportamento: non gli era rimasto altro da fare che comportarsi in quel modo. Ci aveva preparati passo dopo passo, gradualmente a quella scena. Volete trovare una forma efficace? Cercate prima un contenuto vero, dei sentimenti autenticamente umani, delle azioni logicamente coerenti e poi sviluppate tutto questo a dovere.

Lavorando su questa scena Konstantin Sergeevič procedette per una strada completamente opposta alla nostra: nessuna esagerazione, nessun trucchetto. Ogni tentativo di introdurre qualche 'piccolo più' veniva stroncato.

— Che cosa fa con quel fazzoletto?

— Asciugo il sudore.

— A che scopo?

— Il personaggio è madido di sudore per la paura, così si asciuga.

— Nessuno deterge il sudore in quel modo. È falsa recitazione. Lei non si asciuga il sudore, ma recita la paura. Provi ad asciugare il sudore per davvero.

Questa fase del lavoro, alla quale presero parte tutti gli attori della scena, durò a lungo. Cavillando ora su questo ora su quello, Stanislavskij si soffermava a lungo su minuzie, su semplici azioni fisiche che a noi sembravano insignificanti, fino a quando non aveva ottenuto una perfetta esecuzione. Lavorando su questa scena cruciale dello spettacolo, Konstantin Sergeevič, come di proposito, riduceva le prove a esercitazioni negli elementi più semplici della tecnica attorica. Non era mai stato tanto pedante nell'applicazione del suo metodo.

Alla fine la scena divenne brillante, interessante, efficace, ma quanto lavoro da parte di Stanislavskij per sviluppare negli attori la percezione autentica degli eventi. I funzionari entrano uno dopo l'altro. Quanto aveva faticato Stanislavskij su ciascuno di quegli ingressi!

— Ricordate, una minaccia incombe su di voi... Siete tutti nella stessa situazione di pericolo... Cercate la salvezza uno nell'altro. Ecco siete entrati, qui vi sentite meglio, siete tra pochi intimi. Ricordate questo e non cercate di fare il passo più lungo della gamba: non esagerate. Entrate e vedete che gli altri sono dei vostri. Rilassate i muscoli! Provate! No, non così. L'ingresso di ogni funzionario deve essere una scena a sè. Avete raggiunto quella stanza sotto il fuoco del nemico, ma ora che avete varcato la soglia siete relativamente al sicuro. Cercate conferma negli occhi dei presenti, come loro cercheranno sicurezza in voi. Fate soltanto questo, non aggiungete altro. L'azione trasversale di ognuno è di trovare una scappatoia da quella situazione. Siate estremamente attenti alle proposte di ognuno. Che cosa significa? Non appena qualcuno apre bocca seguitelo attentamente e poi verificate la reazione negli occhi degli altri... Non smettete mai di guardare gli altri, aggrappatevi l'uno all'altro.

Facemmo una serie di esercizi sull'attenzione. Stanislavskij si soffermò a lungo sugli ingressi in scena e sugli incontri dei funzionari in casa del procuratore al fine di ottenere un comportamento organico e un'estrema concentrazione. Voleva ottenere la perfezione assoluta nell'esecuzione delle azioni fisi-

che elementari. Il suo fine era quello di spianare la strada all'attore prendendo le mosse dalla logica, senza costringerlo a compiti al di fuori della sua portata.

Conducendo gradualmente gli attori alla padronanza dei molteplici elementi del comportamento umano, Konstantin Sergeevič ottenne da loro un'autentica attenzione reciproca che risultava incomparabilmente più efficace delle passioni esageratamente espresse nella prima fase del lavoro. Stanislavskij non spiegava come recitare una scena, non dava alcuna dimostrazione agli attori. Applicando tutta la finezza e la creatività del suo metodo, egli conduceva ogni interprete non sulla strada della recitazione teatrale, ma su quella della logica e della convinzione nell'autenticità delle proprie azioni, aiutandolo a scoprire un'affinità umana, organica con il personaggio. Il nuovo spirito di iniziativa degli attori faceva sperare in un ulteriore miglioramento della scena. Gli attori cominciavano a vedere chiaro e a valutare l'essenza del panico dei funzionari: si sentiva che su ognuno di loro incombeva la disgrazia. Si percepiva l'atmosfera di cospirazione. Gli interpreti cominciavano a credere in se stessi e alle proprie azioni: stavano creando la verità. Era già un buon risultato, ma non superava ancora i limiti di un'esercitazione. Il lavoro proseguì. Stanislavskij costruiva scrupolosamente e con cautela l'ossatura della scena e l'arricchiva di elementi vitali.

Il capo della polizia entra in scena. È appena stato alla locanda di Čičikov. Tutti gli corrono incontro.

— Allora?

— Si sciacqua la bocca con latte e fichi.

— Che orrore! — risuonò la voce di Stanislavskij. — Ha distrutto tutto quello che avevamo costruito. Non ho capito nulla di quello che ha detto.

— Si sciacqua la bocca con latte e fichi.

— Si rende conto dell'importanza della notizia che dà: "Si sciacqua la bocca con latte e fichi", cosa ne pensa: è un fatto positivo o negativo? Ecco, non ha neanche appurato questo e si mette a parlare. Ahimè! Allora, da dove viene con questa notizia?

— Dalla locanda.

— Ci racconti com'è entrato alla locanda, come ha organizzato le cose, come ha spiato e tutto il resto.

— Io... sono entrato nella locanda... ho chiesto quale fosse la stanza di Čičikov... e dal buco della serratura l'ho visto sciacquarsi la bocca.

Tutto qui? Dio mio, che mancanza di immaginazione! Eppure è un'operazione complessa: il capo della polizia sta pedinando un criminale, è una cosa seria! Deve preparare un piano, deve mettersi d'accordo col padrone della locanda per entrare inosservato. Immagini che scompiglio provocherebbe altrimenti. Forse è persino ricorso a un travestimento. Potrebbero verificarsi una serie di imprevisti. Ci pensi bene. A quante avventure diverse potrebbe andare incontro. Ottenere la preziosa informazione che Čičikov si sta sciacquando la bocca con i fichi richiede all'ispettore una buona dose di impegno, talento inventiva e abilità. Quindi quando riferisce la notizia, non la mugugni così, non la butti lì come se non avesse alcun valore come ha appena fatto. La verità è che lei non porta con sé sulla scena il passato perchè non lo conosce, ne è privo. Ascoltate, è importante per tutti. Ognuno di voi deve conoscere non soltanto

quello che avviene sulla scena, ma anche ciò che è accaduto prima e ciò che accadrà. Se ignorate il passato e il futuro del personaggio, non potrete conoscere il presente. È tutto strettamente correlato.

Dovete creare una storia ininterrotta del personaggio, senza la quale non potrete recitare efficacemente le diverse scene. Allora, provi a raccontarmi come ha agito il capo della polizia alla locanda.

Konstantin Sergeevič sottopose tutti gli attori che prendevano parte alla scena della riunione, uno per uno, a un trattamento minuzioso applicando ora una ora l'altra delle sue ricette per ottenere la massima organicità del comportamento. Non fece ricorso né al grottesco, né a esagerazioni di alcun genere, ma solo alla logica e alla verità dell'esecuzione delle azioni. Poco a poco gli avvenimenti in casa del procuratore presero vita.

I funzionari spaventati, sbigottiti si aggirano nella stanza come impazziti, aggrappandosi ora a una ora all'altra soluzione per rifiutarla un minuto dopo. Al minimo rumore, il campanello, lo squittio di un pappagallo li fa trasalire. In un simile stato di panico sono pronti a credere a qualunque versione sull'attività segreta di Čičikov, se solo conoscessero la verità avrebbero modo di mettersi al riparo.

La serietà che Stanislavskij era riuscito a ottenere dagli attori era il pregio più alto della scena. In essa c'era tutta la comicità, in nome della quale erano stati eseguiti quegli esercizi preliminari così faticosi e accurati. I risultati erano sorprendenti. Che sfondo magnifico per la scena delle menzogne di Nozdrëv. Ecco Nozdrëv che entra nella sala della riunione dei funzionari impauriti, tutto pimpante, un po' brillo, ignaro di quanto stia avvenendo. Qui non solo non riscontra l'usuale diffidenza nei suoi confronti, ma al contrario i funzionari inconsapevolmente lo sollecitano a mentire. Pendono letteralmente dalle sue labbra. Come non cedere alla tentazione di inventarne delle belle? Con quanta serietà recitarono gli attori! Che contrasto con la prima scena ("la serata dal governatore") dove tutti cercavano in ogni modo di evitare qualsiasi contatto con Nozdrëv! Qui tutto l'opposto: Nozdrëv parla e gli altri lo ascoltano, gli forniscono persino gli argomenti sui quali mentire.

— Non sarà mica un falsario di banconote?
— Proprio un falsario.
— Non sarà mica una spia questo Čičikov?
— Una spia, certo.
— È terribile il solo pensiero, ma in città si dice che Čičikov sia Napoleone.
— Sì, Napoleone.

Che spasso per Nozdrëv, come sguazza in questa atmosfera di attenzione inaudita nei confronti delle sue fandonie! Come era facile per Moskvin, grazie a quell'attenzione autentica, lanciare ai funzionari le meravigliose battute gogoliane! L'attenzione seria e autentica dei funzionari verso Nozdrëv generava a sua volta l'attenzione del pubblico per l'azione sulla scena.

Che interpretazione magistrale aveva dato Stanislavskij stesso di alcuni brani di Nozdrëv, lavorando con Moskvin!

L'interprete di Nozdrëv non ha bisogno di recitare nulla, sono gli altri a farlo recitare. Non occorre nemmeno che sia troppo ubriaco, perderebbe il suo effetto. Un ubriaco fradicio può inventare di tutto, non fa meraviglia. Invece

Nozdrëv è solo alticcio e si ravviva tutto in mezzo a quell'atmosfera di attenzione e fiducia nei suoi confronti. Stanislavskij si dimostrò ancora una volta un vero maestro nell'evocare quell'atmosfera.

Il ballo e la cena dal governatore

Lavorando sulla scena cruciale de *Il ballo e la cena dal governatore*, Konstantin Sergeevič mirò a un ulteriore rafforzamento della linea d'azione trasversale del protagonista.

Il ballo e la cena dal governatore, che nell'adattamento scenico occupavano un intero atto, erano stati scritti quasi come una pantomima. Il testo era esiguo, ma in compenso c'era molto materiale da sviluppare per il regista: si sarebbe potuto creare un vivido quadro di costume di un ballo di provincia sfarzoso e sfavillante. Ma Konstantin Sergeevič rifiutò tale soluzione, preferì piuttosto ridurre lo sfarzo per non distogliere l'attenzione del pubblico dal protagonista, Pavel Ivanovič Čičikov, che altrimenti avrebbe rischiato di passare inosservato fra gli altri ospiti. Il ballo e la cena dovevano solo fare da sfondo all'azione del protagonista al culmine della gloria. Qui dinanzi agli occhi di tutti, egli precipiterà dalle vette del suo successo. E con quanta maestria è costruita questa scena! Nel corso di questa scena, Čičikov pronuncia solo cinque o sei battute, eppure rimane al centro dell'attenzione per tutto il tempo. Quando si alza il sipario, il pubblico vede la sala con colonne della residenza del governatore; si ode della musica. Gli ospiti più anziani, uomini e donne, stanno seduti sulle poltrone e sui divani in primo piano, mentre sullo sfondo i giovani ballano. Per il momento l'atmosfera non è particolarmente animata, la festa non è ancora nel vivo, ma ecco che nella sala cominciano ad agitarsi alcuni chiacchieroni e vari gruppetti di ospiti si ravvivano. Evidentemente è in giro qualche notizia. Finalmente da diverse parti della sala si odono esclamazioni concitate: "Pavel Ivanovič! Pavel Ivanovič!"

Gli sguardi di tutti gradualmente convergono su un unico punto, l'ingresso della sala, e, fra il gaudio generale, entra il magnifico Čičikov in frac e guanti, impeccabile. Passa da un gruppo all'altro, accolto ovunque calorosamente. Ogni passo di Čičikov è osservato attentamente dai presenti al ballo. Ogni dama cerca di appuntargli il suo cotillon alla marsina, senza farsi notare. Mentre, tutto preso dalla conversazione con la figlia del governatore, Čičikov si dirige verso il tavolo da pranzo, la sua marsina è tutta piena di gingilli brillucicanti. Persino nell'enorme spazio della sala da ballo, in mezzo alla folla variopinta degli ospiti, Čičikov non sfugge neanche una volta all'attenzione dello spettatore, anche se in effetti non fa nulla, sono gli altri ad agire per lui. Lo splendore del ballo, la ricca cena, le dame eleganti, i brillanti cavalieri rimangono tutti in secondo piano. In primo piano c'è sempre Pavel Ivanovič Čičikov, perciò il ballo e la cena continuano lo sviluppo dell'intrigo e tengono in sospeso l'attenzione dello spettatore.

L'inizio del lavoro su questo atto fu piuttosto insolito. Stanislavskij cominciò con l'elaborare il ritmo generale del comportamento degli ospiti. Come un direttore di orchestra, chiese agli attori seduti a tavola di variare comporta-

mento secondo diversi ritmi. Furono stabilite diverse unità ritmiche, a partire da una condizione di movimento "zero" fino all'attività esasperata. Circa venti persone sono sedute a tavola e conversano tranquillamente. Metà di loro parla, l'altra metà ascolta. Le voci hanno un tono basso e ovattato. Questo è il ritmo n. 1. Il ritmo n. 2 è quasi uguale, ma le voci sono leggermente più acute. Col ritmo n. 3 le voci sono ancora più acute e l'andamento è più rapido, quelli che ascoltano tendono già a interrompere quelli che parlano. Il ritmo n. 5 vede le voci farsi ancora più acute, l'andamento non solo accelera, ma è come a tratti interrotto, gli ascoltatori non prestano più attenzione a quello che si dice, ma cercano solo l'occasione di interrompere chi parla. Ritmo n. 6: parlano tutti insieme, senza ascoltarsi l'un l'altro, a voce alta, il ritmo di eloquio è incalzante e sincopato. Ritmo n. 7: toni altissimi, massima sincopatura, nessuno ascolta gli altri, ognuno vuole solo riuscire a farsi ascoltare. A dire il vero, si sarebbe detta più una lezione di musica che una prova teatrale. Era un'esercitazione molto appassionante. Nessuno poteva rimanere inerte, tutti venivano coinvolti spontaneamente nel ritmo generale, tutti si assoggettavano al suo fascino e lo giustificavano.

Prima di allora mi ero già fatto un'idea del ritmo, ma era la prima volta che lo sperimentavo in tutta la sua concretezza. Era un'esperienza nuova per me. Ero sorpreso di come un esercizio puramente meccanico, almeno così mi sembrava, potesse generare un comportamento umano così vivo, organico, variegato. Ma sarebbe un errore pensare che si possa raggiungere un tale risultato facilmente, in realtà per ottenerlo non basta soltanto percorrere l'intera gamma dei ritmi e cominciare a muoversi. In seguito mi capitò spesso di vedere in scena momenti di grande tensione ottenuti grazie a un ritmo puramente esteriore, ma se esso rimaneva soltanto esteriore non produceva mai l'effetto desiderato. L'abilità di condurre l'attore alla giustificazione interiore del ritmo e alla creazione di una tensione autentica e di un'attività organica, è uno dei compiti più difficili per un regista. Ecco perché spesso nella pratica registica si ricade nella convenzionalità.

Continuando a lavorare sull'allestimento del ballo dal governatore, Konstantin Sergeevič precisò sempre meglio i vari dettagli e assegnò a ciascuno il proprio posto sulla scena. Dedicò molto tempo e un tenace lavoro al perfezionamento di alcuni gesti dei partecipanti alla cena: il modo in cui il cameriere doveva portare il piatto e servire l'ospite, il modo in cui l'ospite a sua volta doveva offrire la pietanza alla dama, come un cavaliere invitava a ballare la sua dama, come le sistemava la sedia, l'accompagnava al tavolo della cena; come gli ospiti dovevano bere, mangiare, fare brindisi, tenere coltelli e forchette. A volte Stanislavskij si affannava per ore su una di quelle minuzie, esigendo dall'attore precisione, abilità e adeguatezza nell'esecuzione di quelle azioni. Non trovava pace finché i modi dell'attore non si conformavano perfettamente allo stile dell'epoca e al carattere del personaggio. Lavorando in quel modo, addestrando gli attori in diverse direzioni, unendo tutti gli interpreti in un compito comune, Stanislavskij finalmente creò quel meraviglioso, preciso sistema di regia nell'ambito del quale gli attori realizzavano le loro splendide improvvisazioni, un sistema che per tanti anni ha conservato intatta la sua freschezza.

Parlando con gli interpreti la sera della prima de *Le anime morte*, Konstantin Sergeevič disse:

– Permetto che lo spettacolo vada in scena anche se non è pronto. [illegible] *Le anime morte* non è ancora Gogol', ma in quello che fate vedo già i germogli del futuro spettacolo gogoliano. Proseguite su questa strada e troverete Gogol', ma vi aspetta ancora molto cammino.

A me personalmente disse:

– Lei è appena guarito dalla sua malattia, ha appena ripreso a camminare e anche [illegible] agire. Rafforzi questa linea d'azione [illegible]. [illegible] dieci anni sarà in grado di recitare Čičikov e tra venti capirà Gogol'.

La critica si espresse molto severamente nei confronti del nostro spettacolo. Naturalmente, alla prima non rendemmo giustizia all'immortale poema, ma chi ne sarebbe stato capace? I critici fautori dell'esteriismo ci misero a paragone con un altro teatro, di indirizzo formalista,[4] uno di quelli di cui ho parlato prima, e affermarono che i suoi attori avrebbero portato a termine più brillantemente il difficile compito.

Il tempo rivelò la fallacia di queste opinioni. I teatri formalisti hanno cessato di esistere da un pezzo. Lo spettacolo *Le anime morte*, invece, nel quale i vivi germogli della vera arte sono stati amorevolmente coltivati dal grande maestro, continua la sua crescita come aveva predetto Stanislavskij e è rimasto in repertorio per quindici anni riscuotendo costante successo presso il pubblico sovietico. Alle volte, in rappresentazioni particolarmente riuscite, gli interpreti danno prova di una tale maestria da far intravedere il vero Gogol'.

Stanislavskij si preoccupava di quanto accadeva agli attori anche al di fuori delle mura del teatro. Consapevole dell'influenza di ogni piccolo particolare sulla creatività dell'attore, Konstantin Sergeevič vigilava attentamente sull'ambiente che circondava l'attore fuori del teatro, attento a ciò che poteva esercitare un'influenza benefica o negativa su di lui. Era sempre pronto a aiutare gli attori nei momenti difficili, non solo gli attori principali, ma anche quelli che avevano ruoli minori, soprattutto i giovani.

Quando più tardi feci il capocomico, mi capitò spesso di discutere con Stanislavskij sulla compagnia. Nelle nostre conversazioni, per lo più telefoniche, Konstantin Sergeevič tentava di trasmettermi la sua perfetta conoscenza del contributo che ciascun attore poteva dare allo spettacolo.

Per creare la vera arte, sono necessarie tutte le sfumature dei colori. Alcune le useremo solo raramente, ma occorre pur sempre tenerle tutte a portata di mano. Il Teatro d'Arte ne ha tutti i diritti. La compagnia è la nostra tavolozza. Ogni singolo attore è un colore particolare, irripetibile. Bisogna averne cura, anche se il suo ruolo è modesto. Non è facile trovare chi lo sostituisca. Egli è cresciuto tra le mura del teatro, è imbevuto del suo spirito. Rientra tra le sue responsabilità di capocomico proteggere il bene più prezioso del nostro teatro,

[4] È il teatro di Vs.E. Mejerchol'd, che nel 1926 aveva messo in scena Il *Revisore* di N.V. Gogol'. Negli anni '50, in cui fu scritto il testo di Toporkov, citare il testo di M. era ancora pericoloso.

quello senza il quale il teatro non può esistere: l'attore. La cura per l'attore non deve riguardare solo le questioni importanti, ma anche tutti i particolari di minor conto della sua vita. Si rende conto della responsabilità che ricade sulle sue spalle?

Tartufo
Discussione preliminare e inizio delle prove

L'ultima fatica, purtroppo incompiuta, di K. S. Stanislavskij al Teatro d'Arte fu il *Tartufo* di Molière. Konstantin Sergeevič intraprese il lavoro sull'opera molieriana poco tempo prima di morire, con un gruppo ristretto di attori, a fini esclusivamente didattici. Pertanto sarebbe più esatto considerarlo un lavoro di perfezionamento tecnico degli attori, più che un lavoro sul testo.

Com'è noto, nel corso di tutta la sua vita, Stanislavskij ricercò metodi sempre più nuovi e evoluti per il lavoro dell'attore su se stesso e sul personaggio. Egli concepiva il progresso, anche di un solo passo, nell'arte teatrale [illegible] relazione con il grado di preparazione tecnica raggiunta dall'attore nel conseguimento dei suoi grandi compiti creativi.

Stanislavskij rifiutava categoricamente le regie ardite per concezione, ma non giustificate né assimilate dall'attore e dalla sua arte. Meglio ripiegare su qualcosa di più semplice, ma alla portata dell'attore, che lasciarsi tentare da sforzi improduttivi con mezzi inadeguati.

Un progetto di regia irrealizzabile da parte degli attori, rimane solo un progetto, non diventa uno spettacolo. Certo vi possiamo apprezzare la fantasia del regista, ma un simile spettacolo non raggiungerà mai il cuore dello spettatore e sarà pertanto inutile.

Stanislavskij tentò di realizzare la commedia di Molière con una tecnica attorica nuova, più rifinita e convincente.

Era convinto che la rivelazione dei classici fosse un compito di particolare attualità per il teatro sovietico. Ma riteneva che l'interpretazione tradizionale del *Tartufo*, e le artificiose tecniche di recitazione normalmente adottate, non rendessero in alcun modo ragione al testo molieriano, sempre così attuale e stimolante.

Insoddisfatto dal livello della tecnica attorica contemporanea, preoccupato per il futuro del Teatro d'Arte, Konstantin Sergeevič sfruttava ogni incontro con attori e registi per diffondere le sue nuove idee. Ogni prova si trasformava

Per i brani riportati dal *Tartufo* di Molière si è adottata la traduzione di Cesare Garboli per Giulio Einaudi Editore.

immancabilmente in un lavoro sperimentale di indagine sulla natura della creazione dell'attore. Ci teneva molto non solo che gli attori comprendessero e acquisissero il suo metodo, ma anche che i registi ne cogliessero appieno il senso. Capire il suo metodo, diceva, equivaleva ad applicarlo, e perché i registi fossero in grado di applicarlo dovevano imparare a calarsi nei panni degli attori. Così nacque l'idea di uno spettacolo in cui i ruoli fossero affidati solo a registi. Assistetti alla prima prova dell'esperimento.

Una decina di registi, fra i quali V. G. Sachnovskij, E. S. Teleševa, N. M. Gorčakov, si riunì nella sala delle prove al vicolo Leont'ev. Erano presenti, in qualità di semplici osservatori, N. V. Egorov, l'amministratore del teatro, la segretaria di Konstantin Sergeevič, R. K. Tamanceva, e alcuni attori.

I convenuti presero posto intorno a un grande tavolo e aspettarono trepidanti l'arrivo di Stanislavskij. Se non erro, era la primavera del 1938, alcuni mesi prima della sua morte. Non si sentiva bene, le forze lo stavano abbandonando e si era appena rimesso da una forte influenza. Gli occhi di tutti erano diretti verso la porta dalla quale sarebbe apparso Stanislavskij. Era il tardo pomeriggio, la stanza era semibuia e nella penombra apparve una strana coppia, prima un'infermiera vestita di bianco, poi la figura alta e curva di Stanislavskij, dai capelli bianchi come la neve. Sorretto per le braccia e muovendo a stento le gambe, Stanislavskij si avvicinò al tavolo, salutò i presenti con un inchino e prese posto.

— Allora, che cosa avete pensato di recitare? — domandò ai registi, dopo un breve scambio di battute su argomenti generali.

— Vorremmo provare *Il matrimonio* di Gogol'.

— *Il matrimonio*? Ahimè! Perchè mai avete scelto un testo così difficile? Be', fa lo stesso... Incominciate, prego.

Una volta mi è capitato di leggere un romanzo satirico, incompiuto e inedito di un drammaturgo sovietico di grande talento, ora scomparso.[2] Nel romanzo, un giovane scrittore descrive le tribolazioni che aveva dovuto sopportare in occasione della messa in scena della sua prima opera in teatro (l'autore allude al Teatro d'Arte).

Sempre in chiave satirica è descritta anche la figura del regista dello spettacolo, nella quale è facile ravvisare il nostro Stanislavskij. Nel capitolo del quale intendo parlare, si descrive la prova di una scena d'amore alla presenza del regista. Al giovane drammaturgo piaceva molto l'interpretazione del protagonista in quella scena e fu molto colpito quando il regista, dopo averla vista, disse qualcosa del tipo:

— Orribile!... È forse una scena d'amore questa. Allora non ama per niente la sua dama... Sa che cos'è l'amore? Significa fare tutto per lei... Capisce? Camminare per lei, sedersi per lei. Qualunque cosa faccia, farla per lei. Chiaro?

E all'improvviso:

— Trovarobe!!

Arrivano di corsa i trovarobe spaventati.

[2] Si tratta di Bulgakov, autore di *Romanzo teatrale*, dove descrive in forma romanzata le sue esperienze di drammaturgo al Teatro dell'Arte. (*N.d.c.*)

— Portate una bicicletta.

Questa richiesta inattesa sbigottì il drammaturgo alle prime armi e l'attore/innamorato. Quando la bicicletta fu in palcoscenico, Stanislavskij chiese all'attore impallidito di girare intorno all'amata in bicicletta.

— Ma deve farlo per lei, capisce? Solo per lei...

— Ma... io non so andare in bicicletta... per niente...

— Per lei deve saperci andare. Su. Prego.

Con la descrizione di questa prova l'autore del romanzo evidentemente riteneva di aver sagacemente messo in ridicolo i metodi di regia di Stanislavskij. Tuttavia, se si escludono alcune esagerazioni che danno un tono comico al racconto, il metodo di lavoro in sé risulta veramente tipico di Stanislavskij e in noi, che lo conosciamo bene, non suscita affatto la reazione che voleva provocare l'autore.

Qualcosa di simile alla scena del romanzo accadde nella prova dello spettacolo con i registi. Stanislavskij propose agli interpreti del *Matrimonio* di Gogol' di fare un semplice esercizio.

— Per favore... ognuno di voi scriva una lettera. Fatelo con oggetti immaginari, ma prestando attenzione a tutti i dettagli: prendete la penna, avvicinate il calamaio, apritelo, controllate quanto inchiostro è rimasto, prendete il foglio e così via. Quanti più dettagli vi vengono in mente, meglio è. Non abbiate fretta, fate l'esercizio per voi stessi, non per mostrarlo a me.

Konstantin Sergeevič seguiva attentamente l'esecuzione dell'esercizio, coinvolgendo nel lavoro non solo gli interpreti, ma anche tutti i presenti. Cavillava su ogni dettaglio, chiedeva di ripetere le stesse azioni molte volte, e, per qualche motivo, indirizzava tutte le indicazioni all'amministratore, che per curiosità si era messo anche lui a fare gli esercizi con noi.

Non possiamo nemmeno ipotizzare in che modo si sarebbe sviluppato il lavoro sul futuro allestimento della commedia gogoliana, poiché le prove erano partite da un'esercitazione in azioni fisiche elementari che non aveva alcuna relazione con la trama dell'opera. Fu la prima e l'ultima prova. Le condizioni di salute, e altri motivi, non consentirono a Konstantin Sergeevič di continuare il lavoro intrapreso, per il quale egli sicuramente aveva previsto l'introduzione di nuovi metodi sperimentali.

Ma i principi dell'esperimento intrapreso col gruppo dei registi affiorarono di quando in quando nel corso del lavoro che Stanislavskij stava conducendo ormai da tempo, con la compagnia di attori diretta dal regista M. N. Kedrov sul *Tartufo* di Molière.

Per avere la possibilità di lavorare più intensamente e efficacemente alla realizzazione dei suoi piani, Stanislavskij chiese e ottenne che il gruppo di attori scelti per interpretare il *Tartufo* fosse esonerato dalle altre incombenze, eccettuata la partecipazione agli spettacoli in repertorio.

Mi pare che una delle ragioni che indusse alla scelta del *Tartufo* fu proprio il numero esiguo dei personaggi della commedia: il teatro non avrebbe risentito della mancanza di pochi attori e Stanislavskij avrebbe avuto a sua completa disposizione gli attori che gli occorrevano.

La seconda ragione di questa scelta nasceva dal desiderio di Stanislavskij di dimostrare che il suo metodo era universale e applicabile anche a testi teatrali

estranei al repertorio tipico del Teatro d'Arte (Čechov), come generalmente si pensava.

Inoltre, sicuramente la commedia piaceva molto a Stanislavskij. Com'è noto, Konstantin Sergeevič aveva già iniziato a lavorare sull'allestimento del *Tartufo* in passato, ma per qualche motivo non aveva portato a termine il progetto.

Facevano parte della compagnia: Kedrov (regista, capocomico e interprete di Tartufo), Knipper-Čechova e Bogojavlenskaja (Madama Pernella), Koreneva (Elmira), Gerot (Cleante), Bendina (Dorina), Bordukov (Damide), Micheeva (Marianna), Kisljakov (Valerio) e io (Orgone).

Nel corso della preparazione furono fatte delle sostituzioni: Knipper-Čechova, per diverse ragioni, non poteva prendere parte attiva al lavoro e così il ruolo di Madama Pernella fu affidato esclusivamente alla Bogojavlenskaja. Solo in seguito, dopo che il *Tartufo* era stato rappresentato più volte sul palcoscenico del Teatro d'Arte, O.L. Knipper-Čechova prese parte a alcune rappresentazioni.

Bordukov lasciò la compagnia sostituito da A.M. Komissarov, ma questo accadde più tardi, dopo la morte di Stanislavskij, quando ormai la regia era passata interamente nelle mani di Kedrov. Da Kedrov furono introdotti gli interpreti di ruoli secondari: Vo[illegible]nova (cameriera di Madama Pernella), Koroč[illegible] (Signor Leale) e Kirlin (ufficiale).

La Bogojavlenskaja e io, oltre a recitare, collaboravamo alla regia. La Bogojavlenskaja si occupava dei giovani e io dirigevo le scene nelle quali recitava Kedrov.

Durante il primo incontro Konstantin Sergeevič cercò di definire con ciascuno di noi il tipo di lavoro e i rapporti reciproci. Ci esortò ripetutamente alla schiettezza e alla lealtà.

— Se vi interessa solo l'opportunità di recitare una nuova parte con una tecnica leggermente rinnovata, allora vi dirò subito di non farvi illusioni. Non intendo affatto mettere in scena uno spettacolo, gli allori della regia al momento non mi interessano. Quello che mi interessa adesso è trasmettere a voi l'esperienza che ho accumulato in tutta la mia vita. Non voglio insegnarvi a recitare una parte, ma *la* parte. Vi prego di rifletterci. L'attore deve costantemente lavorare su se stesso, sull'autoperfezionamento. Deve mirare a dominare più rapidamente possibile qualsiasi personaggio e non solo il personaggio che sta studiando in quel momento.

Vi prego di rispondere francamente: volete affrontare questo studio? Siate sinceri. Non c'è da vergognarsi, siete adulti ormai, ognuno di voi è un attore conosciuto, ognuno di voi ha il diritto di considerarsi un professionista e di ritenere di poter continuare così fino alla fine dei suoi giorni. La possibilità di recitare due o tre ruoli brillanti può affascinarvi di più di un periodo di studio lungo e faticoso sotto la mia guida. Lo capisco perfettamente. Abbiate il coraggio di ammetterlo. Preferisco una franca ammissione di questo genere alla finta adesione al mio programma. Ma devo ammonirvi che senza questo studio arriverete a un vicolo cieco della vostra creatività.

L'arte del nostro Teatro esige un costante aggiornamento, un tenace lavoro su se stessi. Essa si basa sulla riproduzione e la trasmissione della vita organica,

non tollera forme e tradizioni statiche, per quanto attraenti esse siano. La nostra arte è viva e, come ogni creatura, è in continua crescita e movimento. Quello che andava bene ieri, può non servire a nulla oggi. Lo stesso spettacolo domani non sarà lo stesso di oggi. Per un'arte di tal fatta occorre una tecnica speciale, non basata su procedimenti standardizzati, ma una tecnica che miri al dominio della natura creativa dell'attore; occorre anche la capacità di controllare questa natura, di guidarla per essere in grado di rivelare a ogni spettacolo le proprie capacità creative, la propria intuizione. Questa è la tecnica dell'attore, o, come la chiamiamo noi, la psicotecnica, che costituisce il fondamento dell'arte del nostro teatro e lo distingue dagli altri. La nostra arte è bellissima. Ma, lo ripeto, richiede un lavoro tenace e costante su se stessi. Se non ci impegneremo in questo lavoro, prima di quanto pensiate, la nostra arte degenererà e si annullerà, e il nostro teatro si abbasserà al livello di un banale teatro di mestieranti. Anzi scenderà ancora più in basso, perché almeno in quei teatri hanno ben assimilato i metodi della rappresentazione esteriore, grazie a tradizioni che si tramandano di generazione in generazione, il che è sufficiente per mantenere in vita un teatro di quel tipo. La nostra arte invece è fragile e se coloro che la creano non ne hanno cura, non la coltivano, non la perfezionano, essa va incontro a morte sicura.

Tutti quelli che fanno parte del nostro teatro, attori e registi, devono assimilare questa tecnica. La nostra è un'arte collettiva. Non ci servono singoli attori eccellenti: lo spettacolo deve essere frutto di una combinazione unitaria e armoniosa di tutti i suoi elementi, un'opera artistica completa.

Prendendo commiato da questa vita, voglio trasmettere a voi i principi di questa tecnica. Esse non vanno tramandate né a parole, né per iscritto, ma devono essere assimilate attraverso il lavoro pratico. Se otterremo buoni risultati e farete vostra questa tecnica, potrete diffonderla e svilupparla ulteriormente.

Voglio darvi un suggerimento: tutta l'essenza del 'sistema' si riassume in una decina di comandamenti, che vi forniranno gli approcci corretti per tutta la vita e per tutti i ruoli. Ricordate: tutti gli attori esigenti e di valore devono tornare a studiare a intervalli regolari, diciamo ogni quattro-cinque anni. Bisogna anche reimpostare la voce, che col tempo subisce mutamenti, e fare pulizia della sporcizia accumulata, intendo per esempio la civetteria e il narcisismo. Dovete allargare giornalmente i vostri orizzonti culturali e tornare a studiare per almeno sei mesi a intervalli di tempo regolari.

Adesso è chiaro il compito che vi attende? Lo ripeto ancora: non pensate allo spettacolo, ma solo allo studio. Se volete studiare, allora incominciamo, se no, lasciamoci senza rancori. Voi andrete a teatro a continuare il vostro lavoro e io riunirò un altro gruppo e farò quello che ritengo il mio dovere nei confronti dell'arte.

Ebbero inizio le lezioni pratiche con la regia di Kedrov e sotto la diretta supervisione di Stanislavskij. Erano lezioni piuttosto singolari, ma di questo parlerò dopo.

È risaputo che per Stanislavskij la strada del Teatro d'Arte passava attraver

so l'ulteriore sviluppo e consolidamento delle sue radici realistiche. Solo l'arte realistica, in quanto riflette autenticamente la 'vita dello spirito umano', può influire sul pubblico e educarlo. Stanislavskij cercava costantemente il modo più genuino di realizzare i propri intenti realistici. A tal scopo, voleva prima di tutto riportare l'attore alla vita, liberandolo da tutti quegli artifici e cliché teatrali che occultavano la sua anima allo spettatore.
— Nel lavoro sul personaggio, — diceva Konstantin Sergeevič, — dobbiamo sempre partire da noi stessi, dalle nostre qualità naturali, poi dobbiamo seguire le leggi della creazione, infine assoggettarci alla logica dell'altra persona, cioè del personaggio. Non possiamo recitare nessun personaggio fino a quando non avremo ripulito le stalle di Augia del nostro spirito creativo dai vecchi cliché.

K.S. Stanislavskij cercava una forma di recitazione realistica che fosse moderna, evoluta, convincente e sviluppasse le tradizioni del teatro russo. Raccomandava continuamente agli attori di partire da se stessi, dalle proprie qualità naturali per poi assoggettarsi alla logica del personaggio. Facendo propria la logica del personaggio, dandole corpo sulla scena, l'attore agisce autenticamente e vive con i propri personali sentimenti; egli palpa, annusa, sente, vede con tutta la sensibilità dei suoi organi, nervi; non recita l'azione, non la rappresenta, ma agisce veramente.
— L'arte comincia quando non c'è il personaggio, — diceva Konstantin Sergeevič, — ma ci sono 'io' nelle circostanze date del testo. Se questo non si verifica, allora l'attore perde se stesso nel personaggio, lo guarda dall'esterno, lo imita. Se lavorerete seguendo il sistema, potrete agire in modo fedele alla realtà, oppure male pur rimanendo sinceri, ma non potrete mai recitare esteriormente e sinceramente, come Coquelin, per esempio.

La recitazione esteriore e sincera è un'arte molto difficile. Richiede tempo, diligenza, pazienza. Forse è anche positiva, ma l'arte di Coquelin colpisce lo spettatore solo nel momento in cui egli guarda l'attore sulla scena, mentre l'arte della Ermolova gli penetra nell'anima per sempre.

Stanislavskij stimolava gli attori e insegnava loro il modo di percepire gli eventi scenici in modo nuovo a ogni recita.
— Il mio metodo consiste nel lasciarsi affascinare dalle sensazioni del momento. Io oggi, qui, ora agirò, per esempio calunnierò Čičikov, lo catturerò e così via. Quando ricevete complimenti per un particolare del personaggio, per un gesto, un'intonazione, non li conservate gelosamente, barattateli in cambio di qualcosa di più interessante, evitate i cliché. Cancellateli con un colpo di spugna.

Non si può dire che Stanislavskij nel suo ultimo lavoro abbia introdotto elementi completamente nuovi, opposti alle sue concezioni precedenti. Questo sarà evidente dalla mia descrizione delle prove su *Tartufo*. Ma sicuramente il metodo di Stanislavskij acquisì in questa occasione maggiore concretezza e si definì più compiutamente come 'metodo delle azioni fisiche'.

È noto che nel corso della sua attività Stanislavskij cercò diversi punti di appoggio per il suo sistema: il ritmo, l'idea, il compito e altri ancora.

Ora alla base del suo sistema c'era l'azione fisica e il regista rifiutava tutto ciò che poteva offuscare o confondere questo concetto. Se qualcuno di noi gli

ricordava i metodi che aveva adottato in passato, egli faceva ingenuamente finta di non capire. Una volta qualcuno gli domandò:
— Qual è qui la natura dello stato emotivo?

Konstantin Sergeevič, con un'espressione di meraviglia, domandò a sua volta:
— Stato emotivo? e che cos'è? Mai sentito...

Non era vero. Era stato Stanislavskij stesso a introdurre quel termine. Eppure in quell'occasione lo rinnegava poiché gli impediva di concentrare e dirigere la nostra attenzione verso il canale desiderato. Temeva qualsiasi sguardo al passato che potesse ostacolare il progresso verso la meta.

Un attore una volta gli disse di aver conservato gli appunti dettagliati di tutte le prove alle quali aveva preso parte anni addietro sotto la sua regia e ora non sapeva come utilizzare quel tesoro. Stanislavskij rispose seccamente:
— [illegible]

La qualità più convincente della nostra arte è la sincerità. Ciò che si dice e si fa sinceramente non suscita mai dubbi. Una risata sincera è sempre contagiosa, mentre una risata falsa è ripugnante. Le lacrime, se sono sincere, commuovono sempre, mentre se esprimono un finto dolore, nessuno ci crede. La sincerità è il fascino di una persona. L'attore che sa essere sincero sulla scena, non può non essere affascinante. Ecco perché il fascino dell'attore non può essere disgiunto dalla sua creatività. Lo stesso attore, in un ruolo nel quale ha raggiunto la sincerità, è affascinante, mentre è assolutamente insopportabile laddove non è riuscito a essere sincero. Conosciamo molti attori affascinanti nella vita, dotati di magnifiche qualità esteriori e di una bella voce, ma assolutamente privi di talento sulla scena. Il loro fascino si volatilizza non appena entrano in palcoscenico.

La capacità di essere sinceri sulla scena è vero talento.

Qual è la qualità che accomuna tutti i nostri grandi artisti? La sincerità del loro comportamento sulla scena. A che cosa era dovuta la grandezza di K.A. Varlamov? Il suo umorismo inimitabile? Alla sua pancia, alle gambe grasse, alla sua figura grottesca, alla voce? Certamente no. C'erano altri attori che non gli erano da meno quanto a qualità esteriori. Eppure Varlamov è unico in tutta la storia del teatro. Il suo talento è rimasto insuperato: grazie a esso egli sapeva abbandonarsi completamente all'immaginazione drammatica e agire organicamente sulla scena. Anche V.V. Strel'skaja vantava le stesse qualità. Quando questi due grandi attori si incontravano sulla scena, facevano miracoli. Sapevano cancellare il confine tra il palcoscenico e la vita. Pur recitando spesso in commedie e *vaudeville* sciocchi e inconsistenti, essi conquistavano gli spettatori con la sincerità e la verità della loro interpretazione. Questa qualità, o meglio, questo talento scenico era stato elargito loro con tanta dovizia, con tanta generosità da consentire a Varlamov, per esempio, di essere un grande attore senza aver mai lavorato su se stesso. Ma indubbiamente sarebbe stato ancora più grande se avesse dominato le altre qualità necessarie a ogni attore. V.N. Davydov disse: "Datemi il talento di Varlamov e conquisterò il mondo". Doveva essere davvero prezioso ciò che che possedeva Varlamov, per fargli meritare una simile lode.

Stanislavskij esigeva dai suoi attori la sensazione di verità, la capacità di

concedersi agli eventi della pièce con naturalezza e assoluta sincerità, di seguire ininterrottamente la linea logica delle proprie azioni, di credere fermamente nella logica altrui come nella propria. Ecco quello che voleva anche da noi, attori del *Tartufo*. Queste qualità, che Varlamov possedeva per intuizione, potevano essere conquistate, almeno parzialmente, dagli altri attori solo a prezzo di un lavoro assiduo. Così la pensava Stanislavskij.

La questione di come si dovesse lavorare per conseguire un tale obiettivo era molto complessa. Per questo eravamo stati convocati da Stanislavskij.

K.S. Stanislavskij ci metteva spesso in guardia contro l'approccio freddo e razionale alla creazione. Da noi voleva azioni, non ragionamenti.

— Quando l'attore teme di mostrare la propria volontà, quando non vuole creare, allora si mette a disquisire. È come un cavallo che segna il passo perché non ha la forza di smuovere il carico. Per agire coraggiosamente, non bisogna segnare il passo, bisogna alimentare in se stessi il fascino per l'azione. Voglio agire e agisco con audacia. L'azione dipende dalla volontà, dall'intuizione; il ragionamento dipende dal cervello, dalla testa. Il mio sistema serve solo a dare via libera alla creatività della natura organica dell'artista, specialmente nei casi in cui nulla sembra riuscire.

Convinto che la natura organica fosse la forza decisiva nella creazione dell'attore, Stanislavskij mise a punto un sistema per accedere a essa. Egli non aveva mai ignorato le componenti del comportamento fisico dell'attore nel processo di creazione del personaggio. Ricordo che già ai tempi de *I dissipatori* richiamava spesso l'attenzione degli attori sull'importanza fondamentale di un controllo accurato della purezza e compiutezza di ogni azione fisica, anche la più insignificante. Nel lavoro su *Le anime morte* egli concentrò ancora di più la sua attenzione sulle azioni fisiche. Nell'ultimo periodo della sua attività, lavorando proprio su *Tartufo*, Stanislavskij considerò questo elemento di primaria importanza.

Comunque sarebbe errato pensare che il lavoro sulle azioni fisiche, e tutti gli altri procedimenti tecnici adottati da Stanislavskij nel corso della sua attività di regista e insegnante, fossero fini a se stessi, come spesso diventarono per alcuni suoi sprovveduti seguaci. Ogni espediente tecnico usato da Stanislavskij aveva solo un ruolo ausiliario nel conseguimento dell'obiettivo principale: *la perfetta resa dell'orientamento ideologico del personaggio*. Anche la selezione delle azioni fisiche e delle circostanze date è subordinata a questo obiettivo finale.

Sarebbe pure un errore considerare l'azione fisica come un semplice movimento plastico che rappresenta l'azione. Non è affatto così: l'azione fisica è un'azione autentica e coerente immancabilmente finalizzata al raggiungimento di uno scopo; nel momento della sua realizzazione l'azione diventa psicofisica.

Durante la lavorazione sul *Tartufo*, Konstantin Sergeevič esordiva sempre con la stessa domanda.

— Quale linea fisica abbiamo in questa scena?

Il che comportava che dovevamo tradurre la scena nella lingua delle azioni fisiche; tanto più semplici erano le azioni, tanto meglio. Così per esempio, la scena cruciale della dichiarazione di Tartufo a Elmira con i suoi interminabili

monologhi si riduceva a un'azione fisica semplicissima: Elmira, con manovre impercettibili, fa sì che Tartufo compia un passo falso e cada nella trappola.

— Come farà questo? Adesso non mi serve il testo. Abbozzate lo schema delle azioni che compirà per attirare nella sua rete Tartufo, come si comporterà dinanzi alle sue avance. Dal canto suo — disse rivolto a Kedrov, interprete di Tartufo — lei imposti il suo comportamento sulla base di quello che oggi, ora, qui, lei si può permettere nei confronti di Elmira, padrona di casa e una gentildonna.

Oppure prendiamo un'altra scena, quando Orgone cerca Marianna per costringerla a firmare l'impegno di matrimonio e Elmira, Cleante e Dorina lo ostacolano. Qual è qui l'azione fisica?

— Non mi parlate di sentimenti, non possiamo fissare i sentimenti. Possiamo fissare e ricordare solo le azioni fisiche. In questo caso l'azione può essere definita dal verbo 'nascondere'. Dovete nascondere Marianna a un padre crudele. Come farete? Se agirete da attori, secondo i cliché, farete così: la nasconderete dietro di voi, tenendo le braccia indietro, con lo sguardo allarmato. Se vorrete creare autenticamente, non so che ne verrà fuori. Ma quello che conta è 'nascondere'.

Ci vietò categoricamente di imparare la parte a memoria. Era una condizione imprescindibile per il nostro lavoro, e se qualcuno all'improvviso pronunciava i versi molieriani, interrompeva immediatamente la prova. Aggrapparsi al testo, alle parole esatte dell'autore era considerato segno di debolezza per un attore. La conquista più ambita per l'attore era mostrare, con una quantità minima di parole indispensabili, lo schema delle azioni fisiche sul quale si basava una scena. Le parole dovevano avere solo un ruolo ausiliario.

Stanislavskij ci vietava categoricamente di ricorrere ai metodi di lavoro consueti, adottati negli altri teatri: noi attori non dovevamo imparare la parte a memoria, la messinscena non veniva fissata. Ricorrevamo al testo solo per definire la linea delle azioni fisiche.

Konstantin Sergeevič ci diceva continuamente:

— Senza usare il testo, senza messinscena, conoscendo solo il contenuto di ogni scena, recitate tutto secondo lo schema delle azioni fisiche e la vostra parte sarà pronta per lo meno al trentacinque per cento. In primo luogo, dovete stabilire la sequenza logica delle vostre azioni fisiche. Così si prepara il personaggio.

Il pittore, prima di rendere i momenti psicologici più complessi e delicati del suo quadro, deve 'mettere a sedere', 'mettere in piedi' o 'mettere a giacere' il suo modello sulla tela in modo tale che chi guarda il quadro creda davvero che la figura 'stia seduta', 'stia in piedi' o 'giaccia'. Deve insomma impostare lo schema del quadro futuro. Se nella posa del modello sono violate le leggi della fisica, se non c'è verità, se la figura umana rappresentata non 'sta veramente seduta', nulla potrà rendere credibile quel quadro, neanche le più raffinate sottigliezze.

Esattamente la stessa funzione ha la linea dell'azione fisica del personaggio nell'arte dell'attore. L'attore, al pari del pittore, deve 'mettere a sedere', 'mettere in piedi' o 'far giacere' il personaggio. Ma nella nostra arte la cosa è resa più complessa dal fatto che noi stessi siamo sia i pittori sia i modelli: per di più

non dobbiamo trovare una posizione statica, ma dar vita a una persona umana che agisca organicamente nelle posizioni più svariate. E fintanto che questo schema non è delineato, fintanto che l'attore non crede alla verità del comportamento fisico impostato dallo schema, egli non deve pensare a nient'altro. È proprio alla creazione dello schema delle azioni fisiche che Stanislavskij attribuì un ruolo decisivo nell'ultimo periodo delle sue ricerche.

"Nel lavoro sul personaggio — diceva — occorre prima di tutto consolidare la linea delle azioni fisiche. È utile anche annotarsela. Poi occorre verificare la sua natura, e bisogna agire coraggiosamente, senza ragionare. Non appena comincerete ad agire, sentirete immediatamente l'esigenza di giustificare le azioni."

Questo è il percorso attraverso il quale l'attore può avvicinarsi più correttamente all'"arte della reviviscenza", come la definì Stanislavskij in contrasto con l'arte della rappresentazione. L'autentico comportamento organico, la genuinità delle reviviscenze, la convinzione nell'invenzione artistica, sono queste le qualità veramente convincenti sulla scena, quelle che conquistano lo spettatore, agiscono sulla sua anima. Sono queste le qualità peculiari dei grandi maestri del teatro ai quali noi guardiamo come esempi da seguire.

— È impossibile dominare il personaggio al primo tentativo, — ci insegnava Stanislavskij. — In esso ci sono sempre molti punti vaghi, confusi, ardui da superare. Pertanto cominciate da quello che è più chiaro, più accessibile, da ciò che può essere fissato più facilmente. Cercate la verità delle azioni fisiche più semplici, quelle che per voi sono più evidenti. La verità delle azioni fisiche vi condurrà alla convinzione, poi a "io sono", e tutto confluirà nell'azione, nella creazione. Io vi fornirò le vie d'accesso alla creazione.

Con il metodo delle azioni fisiche l'attore raggiunge la convinzione, penetra nella sfera dei sentimenti autentici, delle reviviscenze profonde e perviene alla creazione del personaggio per la strada più breve. Nel contempo questo metodo consente di salvaguardare la sopravvivenza e lo sviluppo del personaggio, una volta che questo è stato creato.

— Quando la linea delle azioni fisiche è ben ancorata alle circostanze date della vostra vita, allora non è poi così grave se i sentimenti vengono meno, tornate alle azioni fisiche e proprio loro vi restituiranno i sentimenti perduti.

Ma le azioni fisiche non solo guidano l'attore sulla strada giusta nel lavoro sul personaggio, esse costituiscono anche il mezzo principale della espressione artistica. Non è un caso che Stanislavskij abbia definito l'attore come "maestro delle azioni fisiche".

Nulla comunica la condizione spirituale di una persona più nettamente e convincentemente del suo comportamento fisico, vale a dire dell'intera sequenza delle sue azioni fisiche. Non per niente i più eminenti maestri del palcoscenico hanno fatto spesso ricorso a questo mezzo. Quando ricordiamo i capolavori della Ermolova, della Savina, di Davydov, di Dalmatov, nella stragrande maggioranza dei casi diciamo: "Ricordate quando ... questa notizia, come sfila nervosamente i guanti, li getta sul divano, e va verso il tavolo?"

Oppure:

"E ricordate quando il marito voleva mettere la cicca del sigaro nel posacenere che conteneva già il sigaro dell'amante, come lei lo sostituì velocemente con un altro posacenere?"

"E ricordate come la Duse giocava con lo specchio nell'ultimo atto de *La dama delle camelie*?"

Potremmo riportare innumerevoli esempi. Il grande maestro della parola V. N. Davydov, vero virtuoso dell'arte del dialogo e del monologo, invariabilmente coronava i momenti culminanti delle sue interpretazioni con una lunga "pausa d'effetto", nella quale con poche parole, o addirittura senza parole, ma solo attraverso una serie di azioni fisiche accuratamente ponderate, esprimeva con estrema chiarezza i sentimenti più intimi del personaggio e ne rivelava la vera essenza allo spettatore.

— Si possono ripartire tutti e cinque i nostri sensi in minute azioni fisiche da trascrivere e utilizzare come appunti — ci disse Stanislavskij durante una prova sul *Tartufo*.

Dal momento che l'azione fisica era considerata l'elemento principale della espressione scenica, in questo campo Stanislavskij era estremamente esigente con gli attori. Esigeva sempre chiarezza e ... di esecuzione. Egli ... se così si può dire, a una "buona dizione" delle azioni fisiche. A questo proposito raccomandava di dedicarsi con particolare attenzione agli esercizi con gli oggetti immaginari da eseguire nell'ambito della quotidiana "toletta" dell'attore. Gli esercizi con gli oggetti immaginari sviluppano nell'attore la concentrazione, qualità indispensabile nella nostra arte. L'attore di volta in volta deve rendere questi esercizi più articolati, deve suddividerli in sezioni sempre più piccole, e così sviluppare la "dizione" delle azioni fisiche.

Firmare un documento potrebbe sembrare un'azione sola, ma per un attore potrebbe comportare l'esecuzione di cento e una azioni, in relazione alle diverse circostanze. A volte l'azione di firmare un documento potrebbe non avere alcun significato, e soffermarsi su dettagli superflui in un'azione semplice a volte suscita solo stizza. In altri casi per l'attore potrebbe essere il punto più interessante della sua interpretazione e allora avrà bisogno di cento e più sfumature per eseguire questa azione apparentemente semplice.

Lo ripeto ancora. Stanislavskij nell'ultimo periodo di lavoro sull'attore si basò principalmente sul metodo da lui definito delle azioni fisiche.

"Nessuno domina alla perfezione la tecnica delle azioni fisiche. Tuttavia bisogna lavorare per conquistarla" — diceva spesso Konstantin Sergeevič.

Il lavoro sul *Tartufo*, che Stanislavskij aveva intrapreso esclusivamente a fini didattici, fu condotto, proprio per questo motivo, nel rigoroso rispetto del metodo. Non fu fatta alcuna concessione alle tradizioni e alle consuetudini allora vigenti per le prove, tanto più che sarebbe stato complicato applicarle nelle condizioni inusuali che ogni volta ci venivano proposte da Stanislavskij o da Kedrov. La prima fase delle nostre prove, che potremmo chiamare di "ricognizione", consistette nel prendere visione di alcune scene e della commedia nel suo complesso. Kedrov, che conduceva le prove, tentava di ottenere da ciascun interprete un racconto chiaro e preciso del contenuto, o meglio, del soggetto della commedia. L'esposizione doveva riguardare solo la trama essenziale e

senza alcuna divagazione. Dovevamo solo rispondere alla domanda: che cosa è successo?

Il racconto della trama doveva essere semplice e privo di artifici come quello di un bambino di dieci anni che avesse assistito allo spettacolo. Si raccomandava agli inizi anche un racconto scritto degli avvenimenti della commedia.

"Un famigerato bandito, travestito da uomo pio, si intrufola nella casa del ricco borghese Orgone; e così via..."

Il tipo di esposizione cambiava in relazione alle domande che poneva il regista o al carattere dell'attore. Tuttavia l'esposizione veniva invariabilmente indirizzata verso la prossima risoluzione dei compiti fisici e aveva sempre carattere creativo. Quando l'attore riusciva a definire le varie fasi di sviluppo della lotta in casa di Orgone con qualche verbo molto preciso e appropriato, allora si poteva essere particolarmente soddisfatti. Lo scopo finale di questa fase di lavoro era la determinazione dell'azione trasversale e della controazione della commedia. Dopo di che, fu possibile distinguere le forze in lotta e quindi porre a ognuno la domanda:

"Se la lotta si evolvesse in questo senso, da quale parte starebbe lei? Quale sarebbe la sua posizione, la sua strategia, la logica del suo comportamento?"

Iniziò qui la fase delle prove più complessa, spinosa e piena di responsabilità. All'attore si richiedeva fantasia, immaginazione, capacità di esaminare analiticamente il materiale del personaggio. Era il primo tentativo di delineare i contorni del disegno futuro, la logica del proprio comportamento, la logica della lotta. Ora l'attore non doveva più raccontare le peripezie, i successi e gli insuccessi come un osservatore estraneo ai fatti, ma come una persona intimamente coinvolta negli avvenimenti. In altre parole, l'attore doveva raccontare gli eventi della commedia come se li avesse realmente vissuti e ora volesse catturare l'interesse degli ascoltatori per l'evolversi bizzarro di quelle vicende. E ancora, oltre ai resoconti orali dovevamo impegnarci in composizioni scritte che venivano giudicate anche per le loro qualità letterarie, dal momento che la ricerca della raffinatezza letteraria nell'esposizione induceva l'attore a un'analisi più approfondita delle azioni descritte. Non c'era bisogno che l'attore raggiungesse particolari traguardi: in questo senso quello che contava erano i tentativi. Anche i tentativi falliti nel nostro lavoro non sono inutili, i loro risultati possono rendersi evidenti in seguito, quando l'attore meno se lo aspetta.

È impossibile giungere alla piena comprensione del futuro disegno del personaggio stando seduti a tavolino. Per il momento si trattava solo di una prima esplorazione, i cui dati potevano essere modificati nel processo della personificazione. Era ancora un lavoro mentale del quale apprezzai pienamente il valore verso la fine del lavoro sul *Tartufo* e nel lavoro pratico che seguì. A molti tutto questo potrebbe sembrare ingenuo:

"E allora? È ovvio, l'attore deve prima di tutto conoscere la trama del testo e definire le mosse del suo personaggio e poi provare. Qual è la novità?"

La novità consisteva nella qualità del lavoro, nella sua accuratezza. Alla fase di ricognizione dedicammo molto più tempo del solito. E non fu tempo sprecato. A ogni incontro ottenevamo nuovi risultati. Non avevamo mai sentito che un attore si preparasse tanto a lungo e meticolosamente alle fasi successive del lavoro. Ognuno di noi conosceva in tutti i dettagli la storia della famiglia di

Orgone. Cominciavamo a credere in quella storia come in una vicenda reale, e in noi maturò il desiderio di dare vita al più presto a quegli eventi sulla scena. E per questo dovevamo essere grati al particolare metodo con il quale i registi avevano condotto la fase di 'ricognizione' insieme a noi attori.

In quella fase i registi rivelarono molta perspicacia, tenacia, abilità nel destare l'interesse degli attori, nello stimolare la loro fantasia verso la giusta valutazione e selezione di quegli avvenimenti che fornivano materiale per il più completo sviluppo di tutte le caratteristiche del personaggio e per un'acuta penetrazione nelle intenzioni dell'autore.

Il lavoro che seguì fu contraddistinto da una peculiare tensione, dal contenimento dell'impeto, del temperamento e dell'aspirazione degli attori a conseguire risultati immediati. Ci sembrava di conoscere già tutto: la commedia, la linea trasversale dei personaggi, ci sembrava che le immagini in qualche modo si stessero già profilando.

"Su, cominciamo a provare anche solo delle brevi scene!"

Ci sembrava di essere pronti, e invece ci bloccavano di nuovo. In realtà non era più un lavoro a tavolino, ma assomigliava a una prova, anche se continuava ad aver un aspetto insolito per noi. Non avevamo una sala per le prove, ma solo due piani dei camerini dietro le quinte che dovevano rappresentare la casa a due piani del ricco borghese Orgone con un'enorme quantità di camere. Ci chiesero di individuare la disposizione delle stanze della casa e di assegnarle ai diversi membri della famiglia. Questo compito doveva essere eseguito con la massima serietà e sollecitudine. Per l'assegnazione delle camere dovevano risolvere il problema di sistemare in una casa di venti camere, di diversa grandezza, una famiglia di dieci persone, diverse per età, posizione, carattere, esigenze. Dove sistemare la sala da pranzo, le camere da letto, il tinello? La distribuzione doveva risultare comoda e funzionale. Ognuno di noi doveva difendere tenacemente i propri interessi e impedire qualunque prevaricazione. Tutte le discussioni però dovevano essere condotte sulla base dei rapporti prestabiliti tra i diversi membri della famiglia. Era molto interessante. Ci consultavamo a lungo, andavamo su e giù per i corridoi con tutta la famiglia, misuravamo le stanze, disegnavamo piantine, discutevamo, avanzavamo le soluzioni più disparate:

"Se la padrona di casa si ammala, sarà comoda nella camera da letto che le avete assegnato? Lì ci sono molti rumori perché..." La camera da letto veniva spostata e di conseguenza anche la disposizione delle altre camere mutava. Dopo alcune prove, avevamo definito abbastanza bene la disposizione delle camere e incominciammo a tentare di viverle. Al suono del gong abbandonavamo le nostre stanze per riunirci in sala da pranzo. Dorina serviva il pranzo correndo su e giù per le scale. La vita scorreva tranquilla e pacifica. Questo fino all'intrusione di Tartufo.

Immaginammo episodi di vita familiare come una malattia della padrona di casa e il modo in cui questo fatto influiva sul comportamento di tutti gli abitanti della casa. Ci riunivamo per il pranzo, ci ritiravamo nelle nostre stanze dopo pranzo, o uscivamo per passeggiare, ma sempre tenendo presente che in casa c'era una persona molto malata, per di più una persona amata da tutti.

Sviluppammo anche altre circostanze in relazione agli episodi della commedia, come per esempio: *La prima apparizione di Tartufo*. Nessuno sa ancora che

persona sia in realtà e tutti lo prendono per un uomo di Dio. Il comportamento di Tartufo sulle prime non suscita alcun sospetto. È modello di mansuetudine e umiltà e tutti sono ben disposti verso di lui. Su questo canovaccio recitammo una serie di scene: *come Tartufo perde il controllo di sé* oppure *Il padrone di casa esce di senno*. Recitavamo questi episodi con la convinzione e la sincerità dei bambini quando giocano. Ci piaceva molto. Andavamo volentieri alle prove per fare i nostri giochi. Quando qualcosa ci riusciva, eravamo soddisfatti, ma c'erano delle volte che non combinavamo nulla e venivamo presi dallo sconforto e dalla delusione: "gente adulta che perde tempo in simili sciocchezze" pensavamo.

Nell'ambiente teatrale circolavano un mucchio di frottole sulle nostre lezioni e si scherzava molto su di noi. Del resto, anche noi che prendevamo parte alle lezioni di Stanislavskij, pur continuando a lavorare secondo il suo metodo, alle volte con grande entusiasmo, tuttavia non credevamo completamente all'utilità di simili esercitazioni. Comunque i compiti che ci ponevamo erano indubbiamente creativi e, man mano che li portavamo a termine, avanzavamo verso l'obiettivo per la strada più giusta. Ma questo lo capimmo molto più tardi.

Konstantin Sergeevič un giorno disse:

— Immaginate di fare un viaggio in nave con una numerosa comitiva. State pranzando in coperta, mangiate, bevete, fate la corte alle signore. Fate molto bene tutto questo. Ma è arte questa? No, è vita. Adesso prendiamo un altro esempio: siete venuti a teatro per una prova. Sul palcoscenico è stata riprodotta la coperta di una nave e c'è una tavola imbandita, voi entrate in scena e dite: "Se ci trovassimo a pranzo, su una nave con una allegra comitiva, che cosa faremmo?" Da questo momento incomincia la vostra creazione.

I giochi che organizzammo in seguito in casa di Orgone si avvicinavano sempre più agli eventi narrati nella commedia di Molière: *Madama Pernella, la madre del padrone di casa, abbandona dimostrativamente la casa; gli altri membri della famiglia, spaventati, tentano di trattenerla.*

Oppure: *Orgone vuole convincere la figlia a firmare il contratto di matrimonio, gli altri membri della famiglia lo supplicano di non farlo.*

— Ma, per l'amor di Dio, non una sola parola di Molière, nessuna [illegible] — ci raccomandava Konstantin Sergeevič.

Dopo aver lavorato per un po' su queste scene, decidemmo di mostrare a Stanislavskij i risultati delle nostre fatiche. Cominciammo dalla scena della partenza di Madama Pernella, cioè l'inizio della commedia. Gli interpreti usavano parole proprie, seguendo l'idea generale della scena. Ma non riuscimmo ad andare molto avanti nella dimostrazione, perché Stanislavskij ci interruppe quasi subito:

— Voi non agite, ma pronunciate delle parole. È vero, non solo le parole del testo, tuttavia vi siete già abituati a esse, per voi sono diventate un copione e le pronunciate proprio come un testo imparato a memoria, solo meno perfetto di quello molieriano. Qui per me conta il vostro comportamento fisico, non le parole. Che cosa avviene qui secondo la linea fisica? Mettetevi tutti a sedere, ascoltate attentamente. La situazione in casa di Orgone è estremamente tesa. Il padrone di casa è andato via lasciando sua madre, Madama Pernella, a proteggere Tartufo. Anche lei idolatra quel santo uomo, e se decide di abbandonare casa sua, lasciando Tartufo da solo, che cosa penserà suo figlio quando torna, che scandalo scoppierà in quella casa, come ne trarrà vantaggio Tartufo e come si complicherà la lotta con lui?[1] Dovete fare tutto il possibile per trattenere e placare la furiosa vecchia, mentre Madama Pernella non solo non dovrà cedere agli argomenti degli altri, ma non dovrà nemmeno consentire loro di aprire bocca. Se qualcuno tenta di mettersi a discutere con lei, deve demolire immediatamente l'avversario, offendendolo e soffocando qualsiasi tentativo di continuare la discussione. Questo è Molière, non Čechov. Qui, se c'è uno scandalo è uno scandalo, se c'è un conflitto è un conflitto, non è una partita a scacchi, ma un incontro di pugilato. Bene, allora, che cosa abbiamo qui secondo la linea fisica? Definite il vostro comportamento. Che cosa vi affascina qui?

Immaginate delle tigri inferocite chiuse in una gabbia con il domatore, le tigri sono pronte a sbranarlo in qualunque momento, ma lui riesce a trattenerle solo con lo sguardo sempre puntato su di loro. Egli legge le intenzioni delle belve dai loro occhi, ma le stronca sul nascere, impedendo che si traducano in azione. Se una delle tigri tenta di attaccarlo, lui sferza una tale frustata che quella corre al riparo con la coda fra le gambe. Tenete presente che nella gabbia non c'è una tigre sola, ma cinque o sei belve e ognuna di loro attaccherebbe, se solo il domatore distogliesse lo sguardo per un attimo. Allora, come agirete? Provate, provate... No, nessuno di voi è seduto al ritmo giusto! Cercate il ritmo corretto. Lei, caro mio, lei si è seduto non per lottare, ma per riposare, per leggere un giornale! (L'attore si alza) No, non si alzi, si può essere pronti a balzare anche stando seduti. Allora, agite. No, non così... Prego ciascuno di voi di cercare, stando seduti, il ritmo interiore... un ritmo frenetico che si esprimerà in tante piccole azioni. No... no, è tutto sbagliato... Ma davvero non riuscite a fare una cosa così semplice? Dov'è andata a finire la vostra tecnica? Non appena vi tolgono il testo di salvataggio, vi smarrite, e invece io voglio che impariate ad agire, prima di tutto ad agire fisicamente. Le parole e i pensieri in futuro vi serviranno solo per rafforzare e sviluppare queste azioni. Ma adesso vi chiedo di prepararvi alla lotta. È proprio così difficile?

Ma per noi era difficile davvero. Non riuscivamo in alcun modo a fare quello che esigevano da noi. E per quanto Stanislavskij le tentasse tutte, era tutto inutile.

— Ahimè!... non avete volontà... Questo è terribile! Non si può lavorare così.

Lo rassicurammo che la volontà da parte nostra c'era, che eravamo desiderosi di eseguire il compito, ma che non ci riuscivamo perché era tutto così insolito per noi. Non potevamo agire stando seduti e per di più a un ritmo frenetico. Ne veniva fuori una cosa falsa, non credevamo in noi stessi e ci confondevamo. Ritenevamo che fosse addirittura impossibile.

— Che assurdità! Il ritmo si fa sentire negli occhi, nei minimi movimenti. Sono tutte cose elementari. Vi prego di sedervi a un ritmo definito... e poi di cambiare i ritmi del vostro comportamento. Anche uno studente della terza classe dovrebbe saperlo fare.

Uno degli interpreti, evidentemente punto nel vivo, domandò:

— E lei, Konstantin Sergeevič, lo sa fare?

Restammo di stucco. Ci aspettavamo il peggio, ma Stanislavskij immediatamente, quasi senza pausa, replicò tranquillo:
— Certo che sì. Vuole un ritmo frenetico. Eccolo.

E, seduto sul divano, egli si trasformò all'improvviso: davanti a noi avevamo una persona estremamente agitata, seduta come sui carboni ardenti. Tirò fuori dal taschino l'orologio, lo guardò appena, lo rimise al suo posto; a momenti era sul punto di balzare, poi sprofondava nuovamente nel divano, ora se ne restava immobile, pronto al balzo in ogni istante. Compiva un'infinità di rapide azioni, ognuna delle quali era interiormente giustificata, estremamente convincente. Lo spettacolo era [illegible], eravamo entusiasti, mentre lui, come se nulla fosse, continuò il suo esercizio per un po' e poi disse:
— Vuole che continui con un altro ritmo?

E ricominciò, ma questa volta era una persona tranquilla, controllata che sembrava accingersi a andare a dormire, ma si tratteneva ancora un po'. Era molto convincente.
— Ma come possiamo arrivare anche noi a fare questo?
— Solo con l'esercizio quotidiano. Tutto quello che fa adesso, è corretto, ma aggiunga anche gli esercizi sul ritmo. Non potrà dominare il metodo delle azioni [fisiche] se non padroneggia il ritmo. Infatti ogni azione fisica è indissolubilmente legata al ritmo e è da esso caratterizzata. Se agirà sempre e soltanto con l'unico ritmo che le è congeniale, come potrà interpretare efficacemente vari personaggi.
— Ma se davvero, come lei dice, il mio ritmo è fiacco, — intervenne nuovamente lo spavaldo attore, — e noi dobbiamo partire da noi stessi, dalle nostre qualità, come posso arrivare a un ritmo frenetico che non mi è affatto congeniale?
— È come se... se qualcuno le pestasse un callo, lei rimarrebbe col suo solito ritmo languido?
— Ma in quel caso...

Il suo ritmo pacato può durare fino a quando non la pungono sul vivo. Nella commedia ci sono degli avvenimenti che forse non l'hanno punta sul vivo come dovrebbero. Ma se si trovasse in altre circostanze? Si comporti come si comporterebbe lei, proprio lei in persona, ma come se fosse punto nel vivo.

Si eserciti a richiamare nuove azioni attraverso le azioni fisiche che ha già fissato. Ma non metta in pratica le nuove azioni, si limiti a constatare: questo posso farlo, e questo ancora no. Provi la parte con parole sue, non con quelle dell'autore, rispettando la logica e la consequenzialità delle azioni. E anche quando sarà arrivato il momento di imparare la parte a memoria, non pronunci le battute ad alta voce. Lavori tranquillamente e con coraggio. Non smetta di provare dicendo a se stesso: "Al diavolo, non ci riesco!"

Che cosa significa la "convinzione" in palcoscenico? Un attore deve agire coraggiosamente, in modo definito, chiaro, logico. Lo spettatore deve seguire le sue azioni. Man mano che procede tranquillamente, lei sarà affascinato dal suo lavoro e allora avrà già raggiunto metà della convinzione. Per conquistare il pubblico deve raggiungere anche l'altra metà.

La prova finì lì. Stanislavskij ci congedò dopo averci ricordato ancora l'importanza degli esercizi sul ritmo. Non era molto soddisfatto dei nostri risultati.

ti. Parlando con Kedrov, lamentò la nostra mancanza di volontà e avanzò addirittura il sospetto che alcuni di noi non volessero più proseguire le lezioni. Riteneva necessario interrogarci per bene su questo punto e chiarire le cose una volta per tutte.

Ci preparammo alla dimostrazione successiva cercando di tenere a mente quanto era accaduto nella lezione precedente. Ci esercitavamo quotidianamente sul ritmo e ci sembrò di aver raggiunto dei risultati. Per la dimostrazione a Stanislavskij avevamo scelto di proposito la scena *Orgone con il contratto di matrimonio*. Cercammo il ritmo giusto per la scena. Questa comincia con la riunione dei parenti agitati che, prese le difese della infelice Marianna, discutono sul modo di ostacolare l'intenzione di Orgone di unire in raccapricciante matrimonio la figlia e Tartufo. Durante questo burrascoso consulto, irrompe nella stanza Orgone con il contratto nelle mani.

Le parole che avevamo sottolineato: "parenti *agitati*", "durante la *burrascosa* riunione nella stanza *irrompe* Orgone" costituivano gli indicatori del ritmo che dovevamo usare.

Prima di cominciare la scena, spiegammo a lungo e nei dettagli a Stanislavskij quello che intendevamo fare e come ci saremmo consultati *burrascosamente*, saremmo stati tutti *agitati*, avremmo opposto *resistenza* ad Orgone e così via...

Konstantin Sergeevič interruppe le nostre disquisizioni.
— Quando gli attori in queste scene incominciano a dire: "noi opporremo resistenza, faremo questo e quest'altro", la volontà ne viene indebolita. Non state a ragionare, ma agite. Allora, come agirete?

Cominciammo a recitare la scena, e ci sembrò che stessimo andando anche abbastanza bene.
— Che cosa state facendo? Vi state consultando burrascosamente? Un pazzo corre per la casa con un coltello alla ricerca della figlia per scannarla e voi organizzate un burrascoso consulto? Bisogna salvarla, non consultarsi... Altrimenti è tutta una farsa. Qual è qui la linea fisica? Stabilite questo per cominciare. Da che parte può saltar fuori il pazzo? Dovete concentrare tutta l'attenzione su quella porta, non sulla porta in sé, ma sulla maniglia di ottone. Nel contempo pensate a dove nascondere Marianna, litigate, sbraitate l'uno contro l'altro, ma non dimenticate nemmeno per un attimo l'oggetto principale: il pazzo che corre per la casa con un coltello. Una volta che avrà aperto la porta, sarà troppo tardi. Al minimo movimento della maniglia, Marianna dovrà essere istantaneamente e accuratamente nascosta in modo che in Orgone non sorga neanche l'ombra del dubbio che lei si trovi lì. Ecco, come agirete adesso?

Tutto sembrava semplicissimo, come sempre per le indicazioni di Stanislavskij. Ritenevamo di non aver bisogno di ulteriori spiegazioni. Ma non appena ci mettemmo al lavoro, ci accorgemmo di quanto fossimo lontani dalla perfezione. Persino nelle varianti più riuscite non ottenevamo neanche la centesima parte di quello che ci veniva richiesto. La nostra esecuzione si riduceva alla ripetizione più o meno brillante di procedimenti comunque artificiosi.
— Allora, dimenticate la commedia... non c'è nessuno... né Orgone, né Ma-

rianna. Ci siete soltanto voi. Giochiamo. Toporkov entra in corridoio e si ferma a una certa distanza dalla porta. Voi siete tutti qui, in questa stanza e cercate di capire dove possa trovarsi Toporkov. Il gioco consiste in questo: nessuno dei presenti nella stanza ha il diritto di muoversi finché non si muove la maniglia della porta, non appena la maniglia si sarà mossa, nascondete Marianna, dove volete, ma fatelo prima che la porta si apra e Toporkov irrompa nella stanza. Insomma, lui non deve vedere dove avete nascosto Marianna. Toporkov, appena entra nella stanza, deve dire dov'è nascosta la ragazza. Se non ci riesce, Toporkov perde, se indovina, perdono tutti gli altri. Be', cominciate a giocare mentre io parlo con i registi.

Detto questo, Stanislavskij si tolse il pince-nez come per ribadire che non ci avrebbe affatto guardato. Tirò fuori degli appunti e si mise a parlare con i registi.

Noi incominciammo a giocare. All'inizio non ci riusciva niente. Nascondere Marianna in un lasso di tempo così breve sembrava impossibile. Io entravo nella stanza e loro erano appena riusciti ad afferrarla, e se anche avevano fatto in tempo a nasconderla, io capivo sempre dove. Ma piano piano, i giocatori cominciarono a prenderci gusto. Si accusavano l'un l'altro di goffaggine, litigavano, volevano battermi a qualunque costo. Ma anch'io prendevo i miei provvedimenti. Quando uno di loro disse che oltre a guardare la maniglia, dovevano stare attenti al rumore dei miei passi, io mi tolsi le scarpe e giocai in calzini. Per farla breve, fummo così presi dal gioco da dimenticare i registi e Stanislavskij. Quelli, dal canto loro, avevano smesso di parlare e seguivano il nostro gioco eccitato come dei tifosi a una partita di calcio. I miei avversari però non riuscivano in alcun modo a nascondere Marianna, era troppo difficile.

Nel momento di massima tensione, Stanislavskij ci interruppe.

— Ecco, questo ora non è più teatro, è azione viva e autentica, reale coinvolgimento. Questo vi chiedo per interpretare la scena. Dopo il gioco di oggi dovreste essere in grado di capire le radici del comportamento fisico di queste persone. Ognuno di voi deve continuare a credere in quello che ha appena fatto, e rievocare nelle prove successive la stessa attenzione, la verità, il ritmo che sono nate dal coinvolgimento autentico in questo gioco. Non prestate attenzione allo spettatore, il pubblico non deve esistere per voi. Più voi lo ignorerete, più lo spettatore seguirà con attenzione le vostre azioni, come noi adesso abbiamo seguito voi. Questa è una legge della scena.

Poi si rivolse ai registi.

— Avete visto com'era splendida, varia, imprevedibile la messinscena durante il gioco? Messinscene così non riesci a pensarle in anticipo. Sarebbe bello se fosse sempre diversa. Sogno uno spettacolo nel quale gli attori ignorino su quale lato si aprirà il sipario davanti al pubblico.

Nel congedarci Stanislavskij raccomandò a ciascuno di noi di riflettere sulla prova di quel giorno per tentare di perfezionare i risultati ottenuti.

— Tenete presente — disse — che è impossibile fissare nella memoria i sentimenti, si può ricordare solo la linea delle azioni fisiche che va rafforzata e spianata perché diventi familiare e facilmente ripercorribile. Nel provare questa scena, incominciate dalle azioni fisiche più semplici, rendetele vere, cercate la verità in ogni dettaglio. In questo modo raggiungerete la fede in voi stessi e

nelle vostre azioni. Considerate con attenzione tutto ciò che è in relazione con le vostre azioni, soprattutto il ritmo, che come tutto il resto è sempre conseguenza delle circostanze date. Noi sappiamo come eseguire le semplici azioni fisiche, ma queste cambiano in relazione alle circostanze date diventando psicofisiche.

Tutto sommato credo che Stanislavskij fu soddisfatto dalla prova di quel giorno.

Col passar del tempo le prove di *Tartufo*, che all'inizio si erano configurate come esercitazioni astratte su elementi a se stanti della tecnica di recitazione, si andavano impercettibilmente avvicinando al testo di Molière. Noi continuavamo gli studi e gli esercizi quotidiani come se fossero l'indispensabile toeletta dell'attore.

Le nostre prove avevano sempre un carattere inusuale, ma parlando con noi, alle volte Konstantin Sergeevič cominciava ad affrontare temi che prima aveva accuratamente evitato. Vero è che in questi casi, si rendeva subito conto di essere andato fuori strada e tentava di riportare la lezione nei limiti dei compiti didattici che si era imposto, frustrando così il nostro desiderio di avere delle anticipazioni sul lavoro futuro.

Una volta stavamo discutendo sui due personaggi principali della commedia, Orgone e Tartufo, e venne fuori la domanda: in che consiste la speciale tattica grazie alla quale Tartufo ha tanto potere su Orgone? Come fa a sottometterlo, stordirlo, o, come diceva Stanislavskij, incontrarlo? Bisognava certo ricorrere a espedienti molto speciali per ingannare una persona come Orgone. Se considerassimo Orgone un babbeo facile da raggirare, allora non varrebbe neanche la pena di recitare la commedia. No, qui ci occorre un'arte molto raffinata. Tartufo è un pericoloso truffatore. È pericoloso proprio per il fatto che trae in inganno persone tutt'altro che stupide. Molto probabilmente ha a disposizione un intero arsenale di tecniche sottili per accalappiare la gente e sceglie la tattica da seguire secondo la vittima del momento.

Sappiamo che il primo incontro fra Orgone e Tartufo avvenne in chiesa. In quella occasione Orgone fu molto impressionato dall'ardore col quale Tartufo pregava.

> Si volgevano a lui tutti gli sguardi insieme
> Dei fedeli in preghiera, tale lo zelo, l'estasi,
> Della sua devozione: eran sospiri, slanci,
> Umili e infervorati baci sul pavimento.

Tartufo aveva studiato tutti i particolari per non apparire il solito bigotto e così attirare immediatamente l'attenzione.

Prendiamo un altro momento cruciale della commedia, quando Tartufo, sebbene colto in flagrante tentativo di sedurre Elmira, riesce a cavarsela pur senza avere alcuna giustificazione. Come fa? Sì, pronuncia un intero monologo col quale getta sabbia negli occhi a Orgone, ma in simili momenti è ben difficile ottenere il diritto di fare una predica. Le prove contro di lui sono schiaccian-

ti, il marito è incollerito, l'atmosfera generale è surriscaldata. "Sì o no?" domanda Orgone e Tartufo risponde sfacciatamente "Sì". Nonostante tutto questo riesce a cavarsela.

Come fa? Avremmo potuto pensare che Orgone avesse tanta fiducia in Tartufo che per lui l'avvenimento non era nè più nè meno che un ennesimo intrigo dei viziosi parenti, nè più nè meno. Avremmo potuto concepire un Orgone pronto a credere a tutto, persino che Tartufo volesse sedurre Elmira per nobilissimi scopi e della qual cosa si sarebbe anche rallegrato. Ma noi rifiutammo categoricamente questa soluzione. No, Orgone non è così stupido. Egli ama sua moglie, le prove contro Tartufo sono inconfutabili. Orgone ha creduto a tutto quello che ha sentito dal suo nascondiglio e si è indicibilmente infuriato. In una simile stato di cose Tartufo ha un compito complicatissimo: tirarsi fuori da una situazione critica senza far ricorso ai ragionamenti, quelli sarebbero venuti dopo. Qui occorreva una serie di espedienti sciocccanti, accecanti, ma quali? Ne parlammo a lungo con Kedrov, prendemmo in esame tutti gli esempi di sfrontatezza di nostra conoscenza, cercammo di cogliere l'essenza del loro potere sulla gente. Una volta ne parlammo anche con Stanislavskij.

— Giustissimo. Tentate di sbalordire Toporkov... ma che resti davvero sbalordito.

— Come facciamo a sbalordirlo? Ci conosciamo troppo bene... È difficile.

— Perché mai? Che c'è di così difficile? Ci vuole solo coraggio. Fate una bricconata in presenza mia e degli altri, una di quelle che non vi sognereste mai di fare in pubblico. Su, senza starci a riflettere. Chi ha la serie?

Nessuno si decideva.

— Si direbbe che non abbiate faccia tosta. L'attore deve avere la qualità che io chiamo faccia tosta.

Tra il serio e il faceto, un po' confusi Kedrov e io cominciammo a esercitarci in faccia tosta, gareggiando in trovate sempre più ardite. Konstantin Sergeevič non ci fermava e noi proseguimmo l'esercizio per un pezzo. Più andavamo avanti, più diventavamo spavaldi. Finalmente Konstantin Sergeevič ci interruppe.

— Bene, molto bene. Su questo si possono fare infinite variazioni. — e, dopo avere raccontato alcuni interessanti casi di impudenza realmente accaduti, Stanislavskij disse: — Mi dica in che modo potrebbe fermare un uomo che le si sta scagliando contro adirato con l'intenzione di ammazzarla lì su due piedi. Occorrono espedienti molto arditi, non abbia timore di farvi ricorso. Ma, per favore, non pensi all'espediente in sè, ma solo all'aggressore e decida come fermarlo oggi, adesso. Domani la situazione potrebbe essere diversa. Stupisca, sbalordisca ogni volta Toporkov. Altrimenti lui la prenderà a bastonate...

Come risultato di questi esercizi, Kedrov ebbe una magnifica trovata per la scena di Tartufo e Orgone al terzo atto della commedia. Colto sul fatto, Tartufo sta in piedi vicino al divano al centro della stanza con una Bibbia in mano; si guarda intorno come una belva braccata in cerca di una via d'uscita. Lento e di soppiatto, come una pantera inferocita, Orgone si avvicina col bastone alzato per colpirlo e dice con sarcasmo: "Numi!, ci devo credere a quello che mi dicono?"

Dopo una terribile pausa piena di tensione, Tartufo risponde. "È vero, sì..."

Il bastone si solleva più in alto... ma all'improvviso un grido lacerante, con un colpo di gamba abile e repentino Tartufo ribalta il divano; il bastone di Orgone, sbalordito dalla sorpresa, rimane a mezz'aria. Orgone lascia cadere il bastone, si guarda intorno, senza capire che sta succedendo. L'ira di Dio ha punito Tartufo per il sacrilegio? Guarda interrogativamente Tartufo, mentre quello, senza prestargli la minima attenzione, seduto per terra, bacia il bastone di Orgone. Sembra che stia in intima conversazione con Dio, che si trova lassù da qualche parte: gli sta chiedendo consiglio sul modo di agire con Orgone: deve perdonarlo o punirlo? Quella strana posizione di Tartufo e l'incomprensibile conversazione con un essere invisibile, non potevano non impressionare Orgone che, confuso, non sa che fare. Tartufo, dal canto suo, consapevole di questo, comincia a intessere la trama dei suoi pensieri: "È vero, sì, fratello, sono un malvagio, un empio..."

Orgone ora lo sta ascoltando. Egli percepisce nell'intonazione del "santo" non solo note di pentimento, ma anche note di innocenza oltraggiata. Poi Orgone si rende conto che il pentimento è in generale per i peccati del mondo, e non per quello in particolare, che altro non è che una provocazione del nemico; e così via.

Dopo aver deviato il primo colpo, Tartufo può facilmente manipolare Orgone e indirizzare la sua ira in direzione contraria.

I rari momenti di successo si alternavano a frequenti fallimenti. A volte Stanislavskij era molto amareggiato dagli scarsi risultati di cui davamo prova dopo un periodo di lavoro piuttosto lungo. Non era la scarsa preparazione in questa o quella scena a deprimerlo, quanto il nostro livello di padronanza del metodo. La volta che recitammo abbastanza bene la famosa scena del terzo atto (con Orgone, Dorina e Marianna), Stanislavskij non sorrise neanche, ma disse mestamente:

— Be', la scena è pronta, la potreste recitare al Teatro d'Arte. Ma voi sareste capaci di recitare così anche senza di me. Non vi ho riunito qui per questo. Non fate che ripetere quello che sapete fare da un pezzo, mentre bisogna progredire, per questo vi ho offerto il mio metodo. Pensavo di facilitarvi il compito, ma voi lo rifiutate e tornate ai vostri vecchi metodi. Bene, allora, tornate al Teatro d'Arte, lì metteranno subito in scena la vostra commedia.

Comunque, in un modo o nell'altro, giunse il momento di passare alla fase successiva del lavoro, quella in cui ci sarebbe servito il testo. Gli schemi che avevamo trovato e sperimentato dovevano essere perfezionati dalla maggiore espressività delle parole dell'autore. Non mi pare che siano stati i registi o Stanislavskij a proporre il passaggio a una nuova tappa. La cosa nacque da sè, da una nostra esigenza interiore. In realtà continuavamo a tornare agli elementi che avevamo approfondito nella prima fase di lavoro: per esempio prima di ogni prova facevamo la toletta dell'attore, ma ora dinanzi a noi c'erano compiti diversi, più complessi, che già delineavano in qualche modo la forma di interpretazione della scena. In breve, stavamo già lavorando sul testo. Ora dovevamo realizzare nell'attività verbale gli stimoli alle azioni che avevamo già elaborato. Dovevamo collegare i personaggi della commedia in un attivo scontro

verbale. Sebbene avessimo già preparato il terreno per tutto questo, le pretese di Konstantin Sergeevič in questo campo erano così grandi che anche in questa fase ci toccarono non pochi dispiaceri. Stanislavskij non ammetteva una sola frase, non una sola parola vuota, che non fosse illuminata dalla 'immagine interiore'.

— Non dovete ascoltarvi, ma vedere ciò di cui parlate chiaramente, in tutti i dettagli, come nella vita. Allora la scena diventerà più chiara e anche il pubblico vedrà più chiaramente.

Questo riguardava la linea interiore del personaggio. Quanto alla linea esteriore:

— I personaggi della commedia di Molière sono francesi, i loro sentimenti sono forti, i loro pensieri guizzano come lo svolazzo di una penna. Essi fluiscono con rapida leggerezza senza pause esplicative. Il pensiero è comunicato dall'intera frase e è reso più complesso dalla forma in versi della commedia.

Nessuno di noi dominava l'arte della recitazione in versi, né comprendeva il ritmo del verso metrico. Eppure Stanislavskij anche lì esigeva molto da noi.

— Il ritmo del verso deve essere vivo nell'attore sia quando parla sia quando tace. L'intero spettacolo deve essere carico di ritmo anche nelle pause tra le parole e le frasi. Tutto deve essere scandito nel ritmo giusto.

La stupenda scena fra Orgone e Dorina del primo atto mi tormentò a lungo. Al ritorno dalla campagna Orgone domanda a Dorina che cosa è avvenuto in casa durante la sua assenza e, anche quando viene a conoscere i dettagli della seria malattia della moglie, continua a ripetere:

— E Tartufo?

Nonostante le rassicuranti informazioni sul suo beniamino, continua a ripetere, ora allarmato ora con accenti di commozione:

— Povero santo!

E questo per cinque o sei volte nel corso della scena. Io percepivo con tutta l'anima l'umorismo e il fascino di questa scena, ma non riuscivo a renderla in alcun modo. Per quanto tentassi diversi modi di pronunciare le battute "E Tartufo?", "Povero santo", esse suonavano prive di vita, non si intrecciavano nella trama delicata del monologo di Dorina, ma rimanevano sospese nell'aria, pesanti e stonate. Non credevo in me stesso e mi disperavo. E, come spesso accade, proprio la scena che ti piace di più quando leggi il testo, nella quale riponi maggiori speranze, si rivela la più difficile o addirittura impossibile da interpretare. Mi accadde proprio questo con la scena di Dorina. Si dimostrarono tutti molto comprensivi nei miei confronti, mi davano consigli, ma io sapevo già tutto. Il fatto era che non riuscivo a recitare.

Allora che cosa la disturba? — mi domandò Stanislavskij, dopo che avevo penosamente balbettato la scena in sua presenza.

— Non so che cosa sia, ma sento che la scena non vale niente. Capisco che è una scena arguta, stupenda, ma quando mi metto a recitare, viene fuori opaca, poco interessante.

Penso che lei non riesca a vedere in modo corretto. Vede solo il lato esteriore della scena, il suo splendore, e vuole recitare quello, mentre dovrebbe vedere con l'occhio della mente le immagini della camera da letto di sua moglie, della stanza di Tartufo, cioè dei posti dei quali le parla Dorina. Lei non la

ascolta, invece dovrebbe tentare di afferrare i pensieri della sua partner. Ascolti quanto le dice Dorina: "La Signora... Ier l'altro le è venuta la febbre..."

Ascolti, non faccia nessun movimento con le braccia o con la testa. Ma cerchi di ottenere le notizie che vuole da Dorina con l'intensità del suo sguardo indagatore.

Lei fa una pausa a ogni parola, tutto quello che fa è soltanto nei muscoli della lingua. Non ha immagini: lei non conosce la sua camera da letto, e invece dovrebbe conoscerla come il palmo delle sue mani.

"La Signora... Ier l'altro le è venuta la febbre..."

Il suo pensiero a questo punto deve correre in camera da letto dove sua moglie giace ammalata, nessuno dorme nella casa, tutti corrono di qua e di là. Deve vedere chiaro tutto questo. Hanno mandato a chiamare il dottore, le portano il ghiaccio, c'è trambusto, andirivieni... Ma, proprio lì, vicino alla camera da letto di sua moglie, si trova la cella di Tartufo, dove il santo uomo colloquia con Dio e ora è disturbato dal chiasso, e la moglie è bell'e dimenticata. Lui dimentica tutto e si informa di Tartufo.

"E Tartufo?"

Ecco in che cosa si deve esercitare. Non pensi al modo di pronunciare le battute, ma ascolti molto attentamente Dorina e immagini che cosa può essere accaduto a Tartufo in simili circostanze. Alla sua domanda: "E Tartufo?"

Dorina risponde: "...s'è fatto un paio di pernici, col suo bravo pasticcio di coscia di montone..."

Dio mio! Fino a che punto deve essersi estenuato durante la notte, per avere un tale formidabile appetito: "Povero santo!"

Mentre ascolta Dorina, lei fa delle supposizioni che non sono scritte nella commedia, ma che tuttavia sottendono al testo. Ecco, il segreto della scena è nella capacità di ascoltare. Dorina, dal suo canto, deve prendere in considerazione la reazione di Orgone a ogni sua frase e quindi regolarsi su quello che deve dire. Deve indovinare i suoi pensieri dagli occhi. Dorina è molto intelligente e conosce il suo padrone molto bene. Dunque, accanto al testo dell'autore, voi due dovete intrecciare un dialogo parallelo. Se combinate le parole del testo con i vostri pensieri inespressi, ne verrà fuori un dialogo di questo genere (il testo molieriano è in corsivo).

Dorina ...e ci ha ringraziati tutti.

Orgone Be', grazie a Dio, è tutto a posto. Immagino come siano stati tutti felici e soddisfatti! Nella gioia avranno dimenticato il povero Tartufo che sicuramente ha procurato la guarigione con le sue preghiere. Forse non gli hanno dato neanche da mangiare a quel pover'uomo e lui, per umiltà, se ne starà seduto tutto solo nella sua cella.

Dorina Ah! Capisco, è preoccupato per il suo santo.

Orgone *E Tartufo?*

Dorina Lo sapevo! Stai a vedere come ti sistemo! *Per rifondere le vene alla tapina Signora.* Ah! Ti stai preoccupando? Ora te lo faccio vedere! *Da vero uomo si è dato coraggio.*

ORGONE Che cosa ha fatto, in nome di Dio! Ha dato il suo sangue? O che altro? Per l'amor di Dio, dimmi, presto
DORINA Ah, volete sapere che sacrificio ha fatto? Be', se siete così imbecille e non avete capito niente fino ad ora... *Si è attaccato a quel rosso della solita botte*
ORGONE Dio mio! Lui è astemio! Quanto amore ha per tutti noi! A dispetto della sua salute... *Povero santo!*

L'intrecciarsi dei due dialoghi non comporta affatto una lunga riflessione da parte di Dorina e Orgone. I pensieri si susseguono velocemente nel cervello dei due personaggi: la situazione per loro è chiara e ne colgono immediatamente tutte le sfumature.

Non dovete dimenticare i pensieri che vi hanno condotti alla battuta che pronunciate. Ricordate che l'uomo dice solo il dieci per cento di quello che gli passa per la testa, il novanta per cento rimane inespresso. Sulla scena questo si dimentica e tutti si preoccupano solo di quello che viene detto, violando così l'autenticità della vita.

Recitando qualunque scena, dovete prima evocare tutti i pensieri che precedono ogni battuta. I pensieri non vanno pronunciati, ma vissuti. Anzi, per un po' di tempo si possono anche pronunciare ad alta voce per padroneggiare meglio la sequenza delle repliche inespresse proprie e del partner. Infatti, anche se i propri pensieri non vengono pronunciati in scena, essi sono intimamente connessi a quelli dell'interlocutore.

Nella scena che mi avete appena mostrato, dovete imparare a ascoltare al fine d'indovinare i pensieri celati del partner; questo vale soprattutto per Orgone. Così le battute "E Tartufo?", "Povero santo!" troveranno da sole il loro posto e lei non ci dovrà più pensare. Quanto a Dorina, non deve dimenticare che tutto quello che fa, serve per dimostrare a Cleante che ciò che gli ha appena detto nel suo monologo su Tartufo è sacrosanto. "La ragazza vi rideva sotto il naso" dice Cleante a Orgone, dopo che Dorina è andata via. Ha capito qual è il suo compito qui, Dorina? Provocare Orgone in modo che si comporti come vuole lei.

Ecco, cercate di riflettere per bene su questi elementi del vostro comportamento e esercitatevi soprattutto in quello che non è scritto, ma sottinteso. La Bendina (l'interprete di Dorina), prima di ogni prova escogiti qualche maniera di provocare e prendere in giro Toporkov e faccia in modo che lui ci caschi. Così le sarà chiaro quello che deve fare con Orgone in questa scena.

Pretendevate di padroneggiare la scena senza aver preparato il terreno, senza aver ordinato e addestrato i pensieri, le immagini; volevate afferrare subito il risultato, prenderlo al volo. Sembrava così facile e invece, avete visto, non ne siete venuti a capo. Certo, potevate anche riuscire nell'intento, ma dal momento che non è andata così, eccovi un metodo per superare le difficoltà. Questa scena è davvero difficile. Ricordate che è un classico esempio di stile molieriano.

Dopo aver ottenuto le informazioni che gli occorrono sulla situazione della

casa, Orgone congeda la cameriera e rimane solo con il cognato Cleante. Tra loro segue una lunga conversazione. Cleante sulle prime si mantiene cauto, ma poi si fa sempre più audace nel far notare a Orgone le stranezze della vita familiare provocate dall'arrivo di Tartufo. Orgone assicura a Cleante che solo dopo che il santo uomo si è trasferito a casa loro, la vita della famiglia è divenuta bella, pia e conforme alla volontà di Dio.

Entrambi espongono le proprie opinioni in lunghi monologhi. La scena si svolge in tono colloquiale. Di solito veniva recitata così: uno pronunciava il suo monologo e l'altro aspettava, e viceversa. Alcuni attori recitavano i monologhi con maggiore ardore, con più temperamento, altri in maniera distaccata, razionale, ma rimaneva sempre un pronunciar parole. Insomma gli attori recitavano invariabilmente questa scena in maniera espositiva. Era un peccato che si trovasse a conclusione dell'atto: una scena che raffredda il pubblico a fine atto, è sempre nociva per uno spettacolo.

Come portare la scena allo stesso livello degli avvenimenti burrascosi che la precedono, anzi, ancora più in alto? Ecco l'interrogativo che ci assillava.

Scena quinta. Orgone e Cleante

La scena tra Orgone e Cleante non è una contesa accademica, non è una disputa tra due moraleggiatori. È una lotta all'ultimo sangue tra due antagonisti. Forse il caso ha trattenuto all'ultimo momento la mano di Orgone dall'assassinio (ma il sacrilego Cleante non sfuggirà alla punizione divina). E mentre l'interlocutore sta parlando, l'altro non se ne sta lì a aspettare, o no! Sta lì come sui carboni ardenti. Ogni parola dell'uno è come una dolorosa puntura per il sistema nervoso dell'altro. I due parenti dopo questo scontro escono separati da nemici mortali. È il punto di svolta della commedia. Da questo momento in poi i rapporti fra Orgone e la sua famiglia entrano in una nuova fase: la lotta tra le due fazioni si è inasprita. Orgone ha preso la decisione irrevocabile di dare la sua unica figlia Marianna in sposa a Tartufo. Intende con questo mettere fuori combattimento i suoi nemici.

Giungemmo a questa conclusione dopo aver esaminato attentamente la scena. Ma non basta trarre delle conclusioni, occorre anche metterle in pratica. Come dovevamo organizzare la scena? Tutto quello che avevamo pensato era molto "in generale". Sì, lo scontro all'ultimo sangue, ma in che cosa consiste? Quali sono i diversi anelli di questa lotta? Qual è il fine concreto di ciascun contendente? Qual è la loro strategia? Qual è la linea fisica? E ancora, come rendere praticamente tutto questo, da che cosa cominciare, su che cosa esercitarsi? Lavorammo come meglio potemmo, sotto la supervisione di M. N. Kedrov, che ci fornì indicazioni molto utili. Dopo aver raggiunto qualche risultato ci recammo al vicolo Leont'ev per ricevere i suggerimenti di Stanislavskij.

Come avevamo previsto, per prima cosa Stanislavskij indirizzò la nostra attenzione sulla necessità di approfondire la linea fisica dei due contendenti, che noi avevamo già delineato. Prendemmo in esame proprio la condizione fisica di "stare sui carboni ardenti" che eseguimmo in tutte le possibili varianti. Elaborammo minuziosamente tutto lo schema della lotta tra i due parenti infuriati

senza ricorrere al testo tranne in quei casi in cui le battute venivano da sè, spontaneamente. In quel momento ci interessava solo il comportamento fisico dei due personaggi. Ecco, uno balzava dal suo posto e tratteneva l'altro fermo sulla sedia, non con la forza fisica, ma con la forza interiore! Quello seduto era come un animale in gabbia, pronto a spiccare un salto in ogni momento. Aspettava il momento buono per saltare alla gola all'odiato nemico. L'altro, dopo l'attacco, ha l'aria di chi ha detto tutto e non ammette alcuna replica. Se ne sta tranquillamente seduto in poltrona e si mette addirittura a sfogliare una rivista. Questo fa imbestialire l'avversario ancora di più. Mette in moto tutta la sua immaginazione per farlo uscire dai gangheri, ma i suoi sforzi sono superflui: la freddezza dell'avversario è affettata. Infatti, nonostante l'apparente tranquillità del resto del corpo, la punta del piede si agita leggermente. Da qui si percepisce il suo vero ritmo. E infatti, all'improvviso la rivista vola dal lato opposto della stanza, quello salta in piedi come punto da qualcosa, e i due avversari si trovano faccia a faccia, come due galletti da combattimento.

Provando le scene in quel modo, riuscimmo a trovare molti buoni spunti che poi furono introdotti nella partitura dello spettacolo, anche se non vennero utilizzati. In seguito la nostra lotta assunse toni molto più contenuti e controllati, che però non la intiacchirono, al contrario ne sottolinearono la tensione.

— Ma alla fine Cleante si arrende, — notò l'attore. — Cosicchè la sua azione non è che una graduale resa.

— La resa è il risultato, ma l'azione è "Io non voglio arrendermi", — replicò Stanislavskij.

Dopo aver compreso lo schema del comportamento fisico della scena, dovevamo passare al testo. Questa fase richiedeva un duro lavoro creativo. La difficoltà dei monologhi retorici di Cleante sta proprio nel superamento di questa retoricità, mentre Orgone, dal suo canto, nel pronunciare i suoi monologhi appassionati deve raggiungere quella vivacità, quell'arguzia che ha loro conferito Molière.

Anche in questa occasione, Stanislavskij partì dai principi basilari.

Esercitate la dizione ogni giorno, ogni ora, e non quindici minuti a settimana. A lezione di dizione voi siete abituati a parlare correttamente per un quarto d'ora, mentre per le rimanenti ventitré ore e quarantacinque minuti non vi curate della dizione: questo non ha senso. L'azione verbale comporta l'abilità dell'attore di contagiare il partner con le proprie immagini. Per far questo, l'attore in prima persona deve avere una visione così chiara da costringere il partner a vedere ciò di cui egli parla. La sfera dell'azione verbale è sconfinata. Si può trasmettere un pensiero con una frase, con l'intonazione, l'esclamazione, le parole. La trasmissione del proprio pensiero è azione. I vostri pensieri, le parole, le immagini devono essere dirette al partner. Mentre voi che fate? A lei, Vasilij Osipovic, bruciava la spalla sinistra mentre recitava la scena, perchè era costantemente consapevole del pubblico. Non deve essere così. Tutto deve essere diretto al partner. Che cosa sta cercando di fare in questa scena?

— Convincere Cleante.

— Ecco, lei vede l'espressione dei suoi occhi mentre Cleante la guarda. Cerchi di modificare quella espressione, faccia in modo che quegli occhi dicano che

Cleante ha capito quanto lei gli sta comunicando. Che cosa le occorre per far questo? Deve trasmettergli le sue immagini, deve far in modo che lui veda le cose con i suoi occhi. Parli per gli occhi, non per le orecchie. Può minacciare, lusingare, supplicare, quello che vuole. Ma tutto per lui, per il suo partner. Osservi i risultati dei suoi sforzi dall'espressione degli occhi del partner, non ponga ostacoli tra di voi. È vero, è inevitabile che il pubblico distolga l'attenzione. Bisogna sapersi astrarre dal pubblico e concentrarsi sull'oggetto. Nella battuta: "Oh, se aveste assistito al nostro primo incontro...", dopo l'esclamazione "Oh!" lei fa una pausa. A che scopo? È affettazione. Fa la pausa per se stesso, non per Cleante. Che cosa vuole esprimere Orgone qui? "Oh, se aveste assistito al nostro primo incontro!La mia stessa amicizia provereste per lui." Orgone vuole dire che Cleante avrebbe trovato un amico, non un nemico in Tartufo. Quindi perchè mai dovrebbe fare quella pausa insensata dopo l'esclamazione "Oh!"? Lei ha inventato questa pausa per colorire la frase e si mette lì a sentire se suona bene. Non si prepari mai in anticipo per le parole o per le azioni, altrimenti l'intuizione sarà rimpiazzata dalla consapevolezza. Si può preparare in anticipo solo l'attenzione e quella dialettica creativa della quale vi ho già parlato. Deve esprimere interamente il suo pensiero: che poi esso suoni in modo convincente o meno deve essere il partner a giudicarlo. L'attore deve verificare dallo sguardo del partner, dai suoi occhi, se ha raggiunto qualche risultato. Se no, deve escogitare altri metodi, mettere in azione altre immagini, altri colori. Solo il partner può giudicare se l'attore sulla scena agisce correttamente o meno. Da solo l'attore non può giudicare. La cosa più importante mentre si lavora sul personaggio è sviluppare queste immagini in se stessi. Lei dice: "Oh, se aveste assistito al nostro primo incontro". Ma lei stesso sa com'è avvenuto quell'incontro? Può raccontarmene tutti i dettagli: l'ubicazione della chiesa dove ha visto per la prima volta Tartufo in preghiera, l'interno della chiesa, insomma tutto ciò che ha prodotto in lei un'impressione così forte? Se non vede tutto questo, non può reperire la vivacità, il colore, il temperamento per convincere Cleante. Le sue ragioni risulteranno convincenti, organiche e concrete solo quando le sue immagini saranno concrete e dettagliate. Altrimenti il suo tentativo di convincere il pubblico sembrerà una costrizione e le alienerà gli spettatori.

Per sviluppare in se stesso quel sentimento di amore estatico e ingenuo che Orgone nutre per Tartufo, e che lo possiede morbosamente, non occorre agitarsi e forzare i propri sentimenti. È impossibile evocare in se stessi il sentimento con la forza. Ricostruisca per se stesso la storia dettagliata di questo amore, senza omettere nessun dettaglio. Qui deve far funzionare la sua fantasia. La storia deve essere piena di avvenimenti interessanti, di particolari commoventi. L'immagine di Tartufo deve emergere arricchita di tutte le migliori qualità umane che si possano trovare al mondo. Crei con la sua fantasia l'immagine di un uomo così straordinario, ma lo deve vedere in tutta chiarezza. Forse esiste tra le persone che ha avuto modo di conoscere qualcuno che lei ha veramente ammirato: Lev Tolstoj per esempio. Ecco, dopo aver ricostruito la storia, disegni idealmente l'immagine di questo santo prima per se stesso e poi per il suo partner. Non risparmi i colori, li alterni in modo audace, che siano inattesi. Questo determina il ritmo della scena. Se non funziona, significa che

lei, Toporkov, non vede quello che dovrebbe e quindi deve sostituire l'immagine di Tartufo, perchè il Tartufo che lei vede ora o è troppo insulso oppure non le sta sufficientemente a cuore, pertanto lei non ha nulla di interessante da raccontare. Si ricordi, in Molière, come in Gogol', non c'è un solo momento privo di tensione. Il che significa che se lei vuole descrivere il modo in cui pregava Tartufo, lei deve immettere nel racconto il suo carattere, temperamento, tutta la sua energia. Prenda per esempio l'accenno alla pulce: Tartufo fa credere a Orgone che l'uccisione di una pulce gli ha provocato tremendi rimorsi. Ha chiaro in mente il quadro della infinità bontà di Tartufo? Vede Tartufo che salta dal letto di notte, nudo, tremante di freddo; accende la lampada, racconta al suo servo dell'incidente: tutti e due cercano la pulce a lungo, Tartufo la trova finalmente, la riscalda col suo fiato, tentando di riportarla in vita, poi la ripone su un foglio di carta pulito, e prega tutta la notte piangendo amaramente. Ecco, davanti alla sua vista interiore deve sorgere un'immagine come questa nel momento in cui tenta di suscitare in Cleante un sentimento di ammirazione per la santità di Tartufo.

Lo ripeto ancora, tutto questo è per Cleante. Lo scuota col terrore o con le lacrime, come preferisce; se non ci riesce in un modo, tenti con un altro colore, un altro adattamento, e non pensi all'intonazione. Non bisogna emettere delle frasi staccate, ma evocare l'intero quadro. Non frantumi la Venere per mostrare i singoli pezzi, ma mostri la statua nella sua interezza. Il pubblico distoglie l'attore dalla creazione. L'attore deve coinvolgere il partner col ritmo, la volontà, le immagini vivide. Ecco perchè è tragico quando l'attore ha scarsa volontà. Concentri tutti i suoi sforzi per modificare l'atteggiamento di Cleante nei confronti di Tartufo. L'interazione con il partner è come una partita a scacchi. Non si conoscono le mosse future, ma si possono studiare la voce, l'intonazione, lo sguardo, il movimento di ogni muscolo dell'avversario. Osservando il partner potrà orientarsi per le mosse successive. Allora le azioni saranno autentiche.

Allora, abbiamo Orgone che si spolmona e Cleante che ascolta sempre più attentamente. Orgone è già convinto di aver condotto quel miscredente di Cleante sulla retta via e, concluso il racconto sulla pulce, lancia uno sguardo di trionfo all'interlocutore, mentre l'altro per tutta risposta dice: "Perdio! Ma siete matto, fratello, che cos'è?" Capisce che smacco è questo per Orgone? Ecco, in che consiste la commedia di Molière. Bisogna recitare questa scena ogni volta come se fosse la prima volta, senza far ricorso ai vecchi metodi adora. Altrimenti la recitazione diventa stereotipata, mentre quello che mi occorre è un'azione sempre fresca e organica. Tenete solo a mente i vostri compiti: ciascuno di voi in questa scena è convinto di essere nel giusto e vuole a ogni costo convertire l'altro alla propria fede, lo vuole con tutte le sue forze. Ecco, avete questo compito oggi, qui, ora. Lanciatevi l'un l'altro le vostre immagini. Uno vede in Tartufo un santo che riversa le sue lacrime su una pulce morta, l'altro lo vede come un malandrino che progetta di rovinare tutta la famiglia. Ecco, rinfacciatevi queste opinioni contrastanti.

Lavorando alla scena, Konstantin Sergeevič ora tornava allo schema delle azioni fisiche, ora concentrava la sua attenzione esclusivamente sulla parola, costringendoci a ripetere molte volte le battute per ottenere una perfetta di-

zione. Nel controllare l'efficacia delle nostre immagini, faceva spesso ritorno alla linea delle azioni fisiche.

— Ecco, lei dice "convincere"... Ma com'è questa azione: fisica o psicologica?

Oppure, rivolto a Cleante:

— Lei dice che le ripugna ascoltare Orgone! Ma questo non è un'azione, è uno stato d'animo. Qual è l'azione fisica qui? Per prima cosa, può "non ascoltare": ecco un'azione fisica molto semplice, dimostrarsi indifferente: anche questa è un'azione. Allora come agirà? Ci sono innumerevoli possibilità, ma non possono essere tutte anticipate razionalmente. Ciò che conta qui è riuscire a incoraggiare o, al contrario, scoraggiare. All'inizio si comporti come fa di solito una persona che ascolta un altro con attenzione, e poi faccia tutto il contrario. Il suo comportamento servirà da diapason al comportamento del partner.

Seguimmo le indicazioni di Konstantin Sergeevič. Mentre io pronunciavo lo stesso monologo, Cleante reagiva ogni volta in maniera diversa: una volta mi ascoltava attentamente, tranquillo, incoraggiandomi a aprire la mia anima dinanzi a lui; la volta dopo frustrava il mio ardore sbadigliando o sprofondando nella lettura di una rivista, oppure fischiettando un motivetto allegro. Nella terza variante di comportamento io vedeva pronto a interrompermi ogni istante per attaccare un tuonante discorso. Poi adottammo tutti e tre queste varianti in sequenze diverse. Questi esercizi ci apportarono indubbi benefici. Costretto a seguire attentamente Cleante, dimenticai del tutto l'occhio vigile del regista. Interpretare la scena mi divenne più facile, acquisii maggiore sicurezza in me stesso, nelle mie azioni. Divenni più attivo, soprattutto nei momenti in cui dovevo riconquistare l'attenzione di Cleante oppure impedirgli di interrompermi. Nacquero molte sfumature e intonazioni nuove.

Tuttavia Stanislavskij non era ancora del tutto soddisfatto e esigeva una maggiore varietà di sfumature.

— Tenere presente che gli adattamenti umani e i modi di esprimere i sentimenti sono innumerevoli e quasi mai diretti. L'entusiasmo, per esempio, non si comunica sempre con l'entusiasmo, ma spesso attraverso qualcosa di completamente diverso. La frase: "Come recita bene questo attore!" può essere pronunciata con entusiasmo, indignazione, commozione o disprezzo.

Stanislavskij ci mostrò tutte queste varianti in modo convincente. Mi costrinse a ripetere molte volte e con toni diversi quella parte del monologo dove esprimo con maggiore ardore il mio entusiasmo per Tartufo. Recitai il brano con indignazione, con disprezzo, con commozione, con disperazione, in tono ammonitore, canzonatorio, afflitto.

> Fratello, voi sareste folgorato e convertito
> Né la vostra malia vedrebbe mai la fine
> È un uomo, un uomo che... Un uomo... Un uomo, infine

A volte, mentre pronunciavo i primi due versi con tono rapito, Stanislavskij mi ordinava:

— Con indignazione!

E io variavo tono.

Allora Konstantin Sergeevič mi diceva:

— Con disperazione!
E io passavo a disperarmi, e così via.

Stanislavskij trovava molto interessante quella scena. Ci lavorammo a lungo sia perchè la riteneva fondamentale per lo spettacolo, sia perchè forniva un ottimo materiale per gli esercizi tecnici.

Penso che lavorando con noi, Stanislavskij ebbe modo di ripassare tutti gli elementi del suo sistema. Una volta si soffermò con particolare attenzione sul momento di comunicazione tra noi. Dopo una prova ci disse:

— In che cosa avete sbagliato oggi? Non c'era vera comunicazione; a volte riuscivate a raggiungere una buona comunicazione altre volte o la perdevate o la rendevate troppo greve per una commedia francese.

Stanislavskij si rammaricava spesso per il fatto che gli attori trascurano quel fondamentale processo vitale che è la comunicazione: non lo studiano e non hanno idea della serie di piccoli anelli che lo compongono e del suo elemento essenziale: la fase di orientamento che precede l'azione e che caratterizza il comportamento non solo dell'uomo, ma anche di tutti gli animali.

Ci diceva spesso:

— Fate attenzione al modo in cui un cane entra in una stanza. Che cosa fa prima di tutto? Annusa l'aria, individua il padrone, gli si avvicina, si fa notare da lui, e solo dopo entra in 'comunicazione' con lui. Le persone si comportano allo stesso modo, anche se le varianti del comportamento umano sono innumerevoli.

Che cosa fa l'attore invece? Fa il suo ingresso secondo la messinscena, và dove deve andare, attacca subito discorso senza preoccuparsi se gli altri sono disposti a ascoltarlo. Mettegli un uomo al posto di una donna, e lui non si accorgerà neanche e gli dichiarerà il suo amore. Senza un orientamento corretto si viola il processo vitale organico. L'attore mente, non crede nelle proprie azioni e cade al livello della recitazione esteriore e artificiosa. Solo osservando tutte le leggi e le sfumature del comportamento umano, l'attore può raggiungere la sensazione della verità sulla scena e la creatività della sua natura organica. Quali sono gli elementi costitutivi della comunicazione?

1) Orientamento; 2) ricerca dell'oggetto; 3) richiamo dell'attenzione del partner, 4) determinazione del contatto con l'occhio interiore.

La natura della comunicazione comporta che uno emetta un messaggio e l'altro lo riceva. Eccovi le vie d'accesso alla comunicazione: 1) orientamento, 2) mira verso l'oggetto; 3) richiamo dell'attenzione su di sé, 4) determinazione del contatto, 5) immaginazione: cercate di indurre gli altri a vedere con i vostri occhi, 6) non pensare mai alla pronuncia delle parole, pensare all'immagine, cioè al modo di trasmettere meglio le immagini e l'avvenimento.

Avete appena recitato la scena di un litigio fra due persone e avete attaccato subito la lite, tralasciando una premessa molto importante: l'orientamento, il sondaggio reciproco, l'adattamento e la determinazione della lunghezza d'onda nella quale è opportuno condurre il dialogo. Queste sottili manovre fisiche hanno luogo in parte prima dell'inizio della conversazione, in parte durante le prime cinque-dieci repliche e costituiscono l'anello iniziale della catena di tutte le azioni della scena. Voi saltate a piè pari queste fasi e violate la verità.

Un tale va da uno per chiedergli un favore. Ma prima di entrare nel vivo del

discorso, ancor prima di pronunciare la prima parola, il primo intuisce le possibilità di successo e l'altro capisce la ragione della visita. Questo è il risultato del rapido sondaggio, dell'orientamento, dell'osservazione attenta delle azioni e del comportamento l'uno dell'altro. Dopo lo scambio delle frasi di rito, dopo che si sono sistemati alla distanza che ritengono più adatta per la conversazione a venire, tenendo conto di tutte le circostanze, fra cui anche l'umore dell'interlocutore, il primo può passare al vero motivo della visita.

Tutte queste manovre psicologiche sono immancabilmente presenti nella comunicazione normale fra le persone e non devono assolutamente essere ignorate nella nostra arte, dove pure giocano un ruolo decisivo. Essi convincono sia l'attore sia il pubblico dell'autenticità, della verità di quanto accade sulla scena. Queste sottigliezze sono una componente fondamentale della nostra tecnica dell'arte della reviviscenza.

La prima cosa che dovete fare quando entrate in scena è sondarvi e studiarvi reciprocamente, adattandovi l'uno all'altro, poi dovete sviluppare al massimo il vostro punto di vista fino alla frattura finale. Solo una tale interpretazione obbliga lo spettatore a seguire il conflitto con attenzione sempre viva e tiene alto il livello della tensione sino al logico epilogo. Se violerete questa logica elementare, lo spettatore cesserà di credervi, diventerà indifferente e voi potrete riconquistare la sua attenzione solo tornando a osservare diligentemente la logica della comunicazione umana.

Non si può semplicemente 'stare' in scena, bisogna lavorare duramente per imparare a parlare e agire autenticamente in palcoscenico. La prima battuta che si pronuncia deve servire da diapason, alla quarta, quinta replica si deve essere in grado di stabilire: "Ecco qui agisco veramente, qui invece declamo, ecco qui sto solo in scena, qui invece vivo. Adesso devo impostare una corretta comunicazione. Adesso devo impostare la respirazione, la voce. Ecco adesso va bene".

L'attore deve saper distinguere gli elementi positivi e negativi della sua interpretazione, ma deve farlo con calma, senza agitarsi o confondersi. Che cosa serve sulla scena? Attenzione più sensibilità e concentrazione nelle circostanze date. Queste sono le condizioni necessarie per l'insorgere del sentimento creativo dell'attore. Esso sarà a portata di mano quando l'attore avrà raggiunto la convinzione più la verità. Attraverso queste due qualità si raggiungerà l''io sono'. L'attore deve agire sinceramente. Deve capire da solo quando sta mentendo e quando è sincero, quando agisce e quando sta solo in scena, quando sta recitando per il pubblico e quando per il partner.

Ci sono dei teatri dove amano e coltivano la menzogna. Altri invece in cui temono la falsità. Io vi dico: non temete la menzogna poichè essa è il diapason della verità. Certo non dobbiamo coltivare la menzogna, ma non è neanche il caso di averne paura.

Nella mia carriera non ho mai recitato un personaggio senza prendere le mosse da cliché. Quando mi sentivo perfettamente sicuro del personaggio e ritenevo di recitare come un dio, allora stavo proprio recitando secondo i cliché e l'oggetto della mia attenzione in quel momento era costituito dal pensiero: "sto recitando come un dio."

Spesso l'attore ce la mette tutta per recitare bene, ma l'impresa si rivela un-

possibile. Dovrebbe entrare in scena non per recitare, ma per agire, per conquistare. È impossibile recitare la calma, come è impossibile recitare un sentimento, una passione, un'azione. Occorre agire autenticamente. Anzi meno ci sforziamo più conquistiamo lo spettatore. Che significa mettercela tutta? Significa fare moine al pubblico, fare del pubblico il proprio oggetto. Questo è uno dei vizi più pericolosi per l'attore. Il modo migliore per corteggiare il pubblico è ignorarlo del tutto.

Passando dalle questioni inerenti alla tecnica dell'attore, alle prospettive del futuro spettacolo, Konstantin Sergeevič ci dette indicazioni molto preziose sulle singole scene, sui personaggi, sull'essenza della commedia. E ci suggerì delle possibilità di approfondire maggiormente l'interpretazione.

— Dobbiamo evitare il modo tradizionale, consueto di interpretare Molière secondo il quale sulla scena non ci agiscono veri, ma i soliti personaggi molieriani, triti e ritriti, divenuti ormai delle maschere. Lo spettacolo così è sempre noioso e poco convincente. È un pregiudizio ritenere che una commedia brillante vada necessariamente recitata in quel modo. Voi dovete credere nell'autenticità di quanto avviene sulla scena e mettervi nei panni dei personaggi. Per l'attore non esistono drammi, commedie, tragedie. Esiste l'Io, l'individuo nelle circostanze date. Cercate di capire che cosa è avvenuto: Rasputin si è stabilito in casa di Orgone e rovina la vita della famiglia. L'azione fondamentale della commedia, quella condotta da tutti i personaggi, tranne Orgone e sua madre, consiste nel liberarsi di Tartufo-Rasputin. Orgone e sua madre, al contrario, vogliono sistemare Tartufo in seno alla famiglia per sempre e sottomettersi alla sua volontà per il resto dei giorni. Questo è il nocciolo intorno al quale si svolge l'acerrima lotta della commedia nella quale ognuno combatte secondo la propria logica e consequenzialità.

Ricordate: sbraitare in scena non è prova di forza, ma di impotenza. La forza della voce, invece, è il frutto del fascino che un richiamo corretto e intuitivo esercita sull'attore; è quel richiamo a generare adattamenti e sfumature corretti. Non basta limitarsi al contrasto delle tonalità piano/forte.

L'interprete di Orgone non deve pensare affatto al lato comico del personaggio. L'umorismo e la comicità emergono da sé dal susseguirsi degli avvenimenti. Per Orgone quello che accade è una vera tragedia. Se ci riflettete e vi mettete al suo posto, il suo modo di vedere le cose sarà più o meno così: "Ho incontrato una persona attraverso la quale posso comunicare con Dio. Ci credo con tutto me stesso. Voglio la felicità per tutta la mia adorata famiglia, voglio per essa una vita felice e bellissima. Ho portato in casa una persona santa. È la mia conquista più grande, la svolta verso un futuro radioso, è così palese, solo i ciechi possono non vederlo." E all'improvviso non solo Tartufo non viene accolto come una benedizione, un dono divino, ma contro quel messaggero di Dio, viene intrapresa una vile persecuzione, si tenta di calunniarlo sacrilegamente, di cacciarlo di casa.

Orgone agisce in perfetta buona fede quando tenta di far ravvedere i suoi cari, di salvare le loro anime dalla punizione divina. Rompe con la moglie e col cognato, caccia di casa e maledice il figlio. Infine, rannicchiato sotto il tavolo, si convince con le proprie orecchie del fatale errore. Ha accolto in casa non un

Lev Tolstoj o un Gesù Cristo, ma un furfante. Non è forse questa una tragedia?

La commedia molieriana raggiunge il culmine nella scena in cui Orgone sguscia da sotto il tavolo, dopo aver sentito le profferte d'amore di Tartufo a sua moglie e pronuncia la frase famosa: "Ah non è un uomo, questo! È un mostro abominevole".

La consuetudine vuole che a questo punto l'interprete di Orgone susciti nel pubblico risate omeriche. Se lei, Vasilij Osipovič, a questo punto riuscirà a suscitare non ilarità, ma sincera pietà nei suoi confronti, questo sarà il suo trionfo! Consideri bene il pensiero profondo della commedia, esamini gli avvenimenti con gli occhi dell'uomo e non dell'attore. Si metta nei panni di Orgone. Egli ama le persone che lo circondano: la moglie, il figlio, la figlia, e tutti gli altri. Cerchi di capire che cosa vuol dire vederli andare incontro alla dannazione e rompere con loro ogni rapporto. Come deve essere forte la sua fede nella santità di Tartufo, se affronta tutto questo per lui. Se apprezzerà tutto questo, comprenderà fino a che punto può arrivare il suo pathos mentre difende Orgone? Qui abbiamo un'intensità di passione degna di Shakespeare. Lei vuole avere l'approvazione di Tartufo, ma conquistare la stima di una persona semplice è una cosa, conquistare la fiducia di Gesù Cristo è ben altra cosa. Di qui deriva l'intensità del suo pathos che qui è pienamente giustificato, soprattutto quando "Gesù" minaccia di abbandonare la sua casa. Capisce che significa questo per un credente? Deve capire prima di tutto la tragedia di Orgone. Il lato comico verrà fuori da sé, dal contrasto tra il suo comportamento e quello che in realtà avviene nella casa. La comicità della sua situazione emergerà da sola, si preoccupi di altro. Cerchi prima di tutto di penetrare nell'anima di Orgone e valutare tutti gli avvenimenti dal suo punto di vista. Viva interamente la sua tragedia, solo così raggiungerà le alte vette della commedia. Qui non siamo di fronte a un imbecille testardo, ma a un uomo che difende le cose migliori, più sacre della sua vita, o meglio, la vita stessa. Più lei si avvicinerà a questi pensieri, a queste immagini, più arricchirà il personaggio e con maggiore spietatezza stigmatizzerà il vile vizio del bigottismo. Questo è il fine dello spettacolo, il suo supercompito, l'idea di fondo della commedia molieriana.

È inutile però tentare di cogliere tutto in un sol colpo. Non è nelle sue forze e ne sarebbe frustrato. Mentre prova la parte, prepari gradualmente la pista per il decollo, rafforzi la linea delle azioni fisiche, sviluppi e arricchisca le immagini.

Certo, potrebbe recitare la parte come se si trattasse di una storiella divertente, ma che senso avrebbe uno spettacolo del genere? Quello di divertire l'onorabile pubblico. Vale la pena di lavorare in teatro solo per questo? Ogni nostro spettacolo deve comunicare un'idea. Ognuno di noi, oltre a recitare la parte e a consentire lo sviluppo dell'azione trasversale, deve porsi un supercompito.

Ricordo quella volta che eravamo in tournée a Pietroburgo. Prima di presentare lo spettacolo al pubblico, provammo molte volte nel teatro dove avremmo dovuto recitare. A volte le prove si protraevano fino alle due, tre di notte. Una notte, stanco dopo il lavoro, uscii dal teatro per andare a riposare in albergo, quando rimasi stupefatto dallo spettacolo che mi si parò dinanzi. La notte era

gelida, nel buio si distinguevano qui e là le fiamme dei falò, la piazza era gremita di gente: alcuni si scaldavano presso i falò, sfregandosi mani, gambe e orecchie, altri, in gruppetti, discutevano vivacemente. Rimbombavano migliaia di voci, il fumo si levava denso dai falò. Non capivo che stesse succedendo e domandai a uno lì vicino: "Che sta succedendo?" "Stanno aspettando i biglietti per il vostro spettacolo." "Dio mio, che responsabilità soddisfare le esigenze spirituali di queste persone che stanno tutta la notte al gelo; di quali grandi idee dobbiamo essere portatori!"

Pertanto, pensateci bene: abbiamo il diritto di prenderli in giro, raccontando semplicemente una storiella divertente? Quella sera stentai a prendere sonno per l'agitazione e il senso di responsabilità che mi sentivo addosso. Mi venne l'idea che uno spettacolo dovesse avere oltre al supercompito, anche un super supercompito. Adesso non riesco a spiegarmi, ma quella notte avvertii che quella gente che avevo visto in piazza meritava molto di più di quello che avevamo fatto per loro.

Ogni spettatore deve immaginarsi nei panni di Orgone. In alcuni momenti potrà ridere di tutto cuore al ricordo delle ridicole situazioni, nelle quali gli è capitato di trovarsi a causa della fiducia malriposta e dell'imprudenza; altrove si rimprovererà oppure si irriterà per la vigliaccheria delle persone che vivono da parassiti sfruttando le debolezze del prossimo; potrà persino scappargli qualche lacrima, senza che per questo la commedia cessi di essere tale. Anzi la commedia ne riceverà una salutare sferzata e il pubblico uscirà arricchito da teatro.

Sulla caratterizzazione esteriore

Nelle lezioni su *Tartufo*, Stanislavskij non trascurò nemmeno uno degli elementi della tecnica attorica: avevamo concentrato l'attenzione esclusivamente sull'azione fisica, in seguito forgiammo con lo stesso zelo, con la stessa tenacia anche delle altre componenti dell'azione scenica: la parola, il ritmo, le idee, le immagini, la recitazione in versi e altro ancora. Konstantin Sergeevič si occupò di ogni cosa a tempo debito e noi avemmo modo di esercitarci in tutti questi campi, come penso risulti ben chiaro dal mio resoconto sulle prove di Tartufo.

In conclusione vorrei aggiungere qualche parola su una delle componenti fondamentali della nostra tecnica riguardante la sfera della personificazione: la caratterizzazione esteriore. Fino a ora ho trattato solo di sfuggita questo argomento, perché non ricordo che Stanislavskij si sia mai soffermato espressamente su questo, il che può essere facilmente spiegato dal fatto che egli aveva più a cuore la nostra formazione interiore. Comunque sarebbe un errore pensare che abbia attribuito alla caratterizzazione esteriore un'importanza secondaria.

Dal momento che lui stesso era uno straordinario caratterista, era naturale che volesse condurre anche gli allievi al suo livello di perizia, ma sempre ricorrendo ai suoi metodi speciali.

Poiché per Stanislavskij la nostra arte altro non era che arte della reviviscenza e arte della personificazione, Konstantin Sergeevič stroncava categorica-

mente qualsiasi tentativo di recitare il sentimento. "Dovete agire in base alle immagini. Certo non potrete recitare senza sentimento, ma non dovete preoccuparvi per questo: il sentimento verrà da sé, come risultato della vostra concentrazione sull'azione nelle circostanze date".

Lo stesso dicasi per la caratterizzazione esteriore, che sarà il risultato della penetrazione nel mondo interiore del personaggio. L'attore potrà facilmente rinvenire particolari caratteristiche esteriori, quando avrà assimilato la linea logica del comportamento del personaggio. Sarà il germe interiore del personaggio a suggerire le componenti esteriori. La caratterizzazione esteriore completa il lavoro dell'attore. Se l'attore se ne preoccupa prematuramente, corre il pericolo di ricadere nell'imitazione e vedere rallentato il processo di assimilazione del comportamento organico.

Questo vuol forse dire che Stanislavskij suggeriva all'attore di ripetere se stesso in ogni personaggio, adottando sempre gli stessi metodi, assoggettando così il personaggio alle proprie possibilità? Nient'affatto. Quando l'attore dà vita alla linea trasversale del personaggio prende le mosse da se stesso, dalle proprie qualità naturali, ma poi le sviluppa e le amplia creativamente, conducendole al livello richiesto dal testo o dalla fantasia dei creatori dello spettacolo: l'attore e il regista.

Konstantin Sergeevič tentava in ogni modo di proteggerci dai mezzucci con i quali in alcuni teatri si lavora sulla caratterizzazione esterna. Egli voleva proteggerci dalla tentazione di nascondere il viso sotto una maschera, adottando a tale scopo banali espedienti quali balbettare, distorcere la voce, maneggiare il pince-nez per recitare la parte di un medico, attorcigliare i baffetti per quella di un ufficiale. Tutti questi artifici consentono all'attore di rappresentare l'aspetto esteriore del personaggio, senza però coglierlo nella sua integrità. Konstantin Sergeevič considerava tutto questo nocivo e paralizzante per lo sviluppo organico di un personaggio vivo sulla scena.

È ovvio che mentre l'attore prepara e fa propria la linea logica del comportamento del personaggio, allo stesso tempo, senza rendersene pienamente conto, scopre tratti della sua caratterizzazione esteriore. Questo è inevitabile. Per quanto l'attore si sforzi agli inizi di non visualizzare l'immagine esteriore del suo personaggio, al fine di concentrarsi su ciò che più conta per lui, tuttavia l'immagine esteriore fa sempre capolino nella sua immaginazione. Niente paura! Tutto ciò che emerge senza forzature durante il lavoro dell'attore deve essere accolto con gratitudine.

Stanislavskij non escludeva che, alle volte, potesse risultare necessaria sin dalle prime fasi del lavoro la ricerca delle caratteristiche esteriori di un personaggio. Ma anche in questi casi Konstantin Sergeevič ricorreva a metodi particolari che non facessero imboccare all'attore la strada dell'imitazione esteriore. Basti ricordare la prova di Tartufo, quando Kedrov-Tartufo cercava il modo di sbalordire Orgone. Non si trattava allora di caratterizzare esteriormente Tartufo? Senz'altro sì. Ma la caratterizzazione si basava sull'azione concreta di sbalordire Orgone. E così in tutti gli altri casi.

Nella fase conclusiva del lavoro sul personaggio la questione dell'immagine esteriore acquisiva un'importanza primaria, ma sempre in qualità di coronamento del lavoro svolto in precedenza.

Una volta Konstantin Sergeevič e io avemmo una conversazione telefonica dopo che lui aveva assistito alla prova generale de *Il circolo Pickwick* di Dickens nell'allestimento di V.Ja. Stanicyn. Io vi recitavo la parte del servitore di Pickwick. Konstantin Sergeevič mi disse:

La sua caratterizzazione esteriore del personaggio è ineccepibile: lei è giovane, abile, si muove molto bene, tuttavia non le è ben chiaro a che le servono queste qualità. La destrezza fine a se stessa ha senso solo al circo. Le sue azioni non sono definite, non sono finalizzate a uno scopo, a volte sono contraddittorie, altre completamente superflue. Non ha ancora maturato il germe del personaggio interiore che unificherebbe tutte le sue azioni e motivazioni e le darebbe fiducia nelle sue azioni.

— E quale sarebbe il germe di questo personaggio, Konstantin Sergeevič?

— Ci rifletta. È difficile dirlo su due piedi... Direi che il suo personaggio è la balia di Pickwick. Ecco, cerchi di finalizzare il suo comportamento a quest'unico scopo: avere cura di Pickwick... Scelga ciò che le occorre per portare a termine questo compito e getti via il resto senza rimpianti, anche se le piace. Solo allora il personaggio sarà attivo e coerente. Questo per quanto riguarda la linea interiore, quanto al germe esteriore, se il suo personaggio sarà solo agile e in gamba potrebbe benissimo fare l'acrobata o la scimmia o qualcosa del genere.

Uno degli attori più illustri del teatro russo, V.N. Davydov, ripeteva spesso ai suoi allievi:

— Prima di tutto occorre trovare il tronco del personaggio, poi i rami principali, poi i ramoscelli, le foglie e infine le nervature delle foglie.

Anche Stanislavskij concepiva la creazione del personaggio in primo luogo come un processo graduale e consequenziale di assimilazione e consolidamento della linea trasversale del personaggio. Poi veniva tutto il resto, anche la caratterizzazione esteriore. Ovviamente, ogni elemento del personaggio è intimamente connesso a tutti gli altri: mentre costruisce lo schema delle azioni fisiche, cioè nella primissima fase del lavoro, l'attore è già alla ricerca degli elementi della caratterizzazione esteriore. Le due cose sono inscindibili, ma l'importante è non pensarci subito. Quando però veniva il momento della caratterizzazione esteriore, Konstantin Sergeevič si occupava direttamente di quella.

Tuttavia, mentre insegnava agli attori il modo di modificare i tratti dell'aspetto esteriore, Konstantin Sergeevič osservava sempre una certa cautela e gradualità: primo, per non sovraccaricare l'attore con compiti troppo gravosi, secondo, per aiutarlo a esaminare logicamente ogni dettaglio.

Com'è una persona grassa? In che cosa il suo comportamento si differenzia da quello di un magro? Il corpo di un grasso è sempre leggermente piegato all'indietro, le gambe sono divaricate. Perché questo? Il centro di gravità di un grasso è spostato sullo stomaco, e questo lo costringe, per mantenere l'equilibrio, a inclinarsi all'indietro. Le cosce robuste non gli permettono di muovere le gambe come una persona normale. Ecco perché cammina in quel modo.

Dopo aver dato queste indicazioni, Stanislavskij chiedeva all'attore di camminare per la stanza con le gambe divaricate, immaginando di avere un gran peso sullo stomaco. Voleva che l'attore introducesse questa caratteristica in varie scene fino a quando essa non fosse divenuta abituale, organica per lui,

tanto da riuscire a convincere lo spettatore senza ricorrere all'imbottitura di scena. Indossando poi l'imbottitura, l'attore non si sarebbe sentito a disagio.

— Com'è un vecchio? Prima di tutto, ha le articolazioni arrugginite. Non può né alzarsi, né sedersi senza appoggi. Ecco, dominate prima di tutto questa caratteristica. Il comportamento logico di un ubriaco non è barcollare, ma sforzarsi di non barcollare. Provate a fare questo.

Analizzando in questo modo ogni dettaglio della caratterizzazione esteriore Konstantin Sergeevič ci spiegava anche come esercitarsi per esprimerla. Basti ricordare l'esercizio [illegible] sulla testa che mi servì per riprodurre l'inchino di Čičikov in una prova de *Le anime morte*.

Ma questa graduale consequenzialità nel lavoro sul personaggio è davvero una legge così ferrea? Non potrebbe invece accadere che un attore, mentre legge la parte, possa già farsi un'idea dell'aspetto esteriore e delle singole caratteristiche del personaggio e quindi prendere le mosse proprio da queste caratteristiche per giungere agli stessi risultati, vale a dire al dominio di tutte le qualità del personaggio? Certo, una simile evenienza non è da escludere. Alcuni attori si sono pronunciati a questo proposito, anche Stanislavskij nel libro *La mia vita nell'arte*. Ciò nondimeno, la decennale esperienza di regista e attore di Konstantin Sergeevič gli avevano dimostrato che il cammino dall'interiorità all'esteriorità è più affidabile, più organico, più vicino alla nostra arte, un'arte che è chiamata a riflettere il lato spirituale del personaggio e non a imitarne i tratti esteriori. Non va neanche dimenticato che Stanislavskij stesso proponeva il suo metodo per i casi in cui il personaggio non riesce. I casi in cui il personaggio riesce, col metodo opposto o senza metodo alcuno, si possono considerare delle eccezioni. Che i maestri capaci di questo, continuino nel modo che ritengono giusto.

Guardando indietro alla mia carriera quarantennale di attore e analizzando onestamente i successi e gli insuccessi, posso affermare che la strada indicata da Stanislavskij, anche prima del mio incontro con lui, ai tempi in cui brancolavo e inciampavo, è sempre stata congeniale al mio temperamento di attore. Qualsiasi deviazione da quella strada mi ha immancabilmente portato fallimenti e delusioni.

La prima dimostrazione di Tartufo alla direzione del Teatro d'Arte

Nel 1938, dopo la morte di K.S. Stanislavskij, gli attori orfani che avevano lavorato con lui su *Tartufo* si vennero a trovare in una situazione imbarazzante: continuare il lavoro sperimentale senza la guida di Konstantin Sergeevič non era possibile per una serie di motivi, ma era un peccato interrompere il lavoro. L'unica soluzione possibile sembrava quella di mettere in scena lo spettacolo. Ma i direttori del teatro ignoravano del tutto a che punto fossimo con le prove. Né noi eravamo in grado di dirlo. Il metodo di lavoro di Konstantin Sergeevič si discostava tanto dalla norma che era difficile stabilire se eravamo prossimi o meno al momento conclusivo e di maggiore responsabilità di presentare lo spettacolo al pubblico.

Sapevamo di aver lavorato sodo, di aver raggiunto qualche obiettivo qui e

già conoscevamo a perfezione la commedia e le nostre parti. Potevamo anche recitare alcune scene, ma non avremmo saputo dire se bene o male. Quel testo ci era così familiare che avevamo perso il gusto. Eravamo solo in grado di dire se una scena era stata recitata correttamente o meno dal punto di vista della "partitura" che avevamo creato per essa. Ma fino a quel momento non avevamo mai recitato un atto per intero, né provato tutte le scene; l'ultimo atto poi non l'avevamo nemmeno toccato. Insomma non ci facevamo illusioni. A teatro non credevano che lo spettacolo del *Tartufo* avesse delle reali possibilità di essere allestito con successo.

I direttori del teatro decisero di assistere alla dimostrazione del materiale, dopo di che avrebbero deciso con la direzione artistica (V. G. Sachnovskij) il destino dello spettacolo.

Ci furono assegnati un orario e un'aula per le prove; dovevamo mettere insieme uno o due atti per la dimostrazione. Da quel momento la nostra compagnia rinacque. Dal momento in cui la commedia molieriana comparve sull'orario delle prove, ci buttammo a capofitto nel lavoro, che ora aveva assunto un aspetto più pratico: dovevamo collegare i vari pezzi, mettere ordine, togliere le impalcature della nostra costruzione, per mostrare una parte del futuro edificio. Lavoravamo con entusiasmo: volevamo fare tutto il possibile per rendere omaggio al nostro maestro, e, se si eccettua qualche piccolo attrito, inevitabile in un collettivo impegnato in un lavoro creativo, possiamo dire che lavorammo in armonia.

Arrivammo alla dimostrazione senza avere nessuna idea di come sarebbe andata. M. N. Kedrov, che ora era il capo della compagnia, ci raccomandò soltanto di "non recitare nulla".

— Non pensate ai sentimenti, né al temperamento. Controllate soltanto le vostre azioni, — ci disse.

L'esito della dimostrazione superò le nostre attese.

I primissimi passi, le prime battute, quando ancora nessuno recitava, ma si adattava alla scena, risvegliarono un tale interesse nei presenti che non poteva non influire sulla creatività degli attori. Ci concentrammo tutti ancora di più. Risultò che tutto quello che per noi era abituale e scontato, tutta la tecnica che dominavamo, evidentemente senza rendercene pienamente conto, per coloro che assistevano allo spettacolo era una novità, una piacevole sorpresa. Erano stimolati, attenti e, nella misura in cui il loro interesse cresceva, aumentava anche la nostra concentrazione sugli avvenimenti della commedia. Ognuno di noi era travolto dall'impetuosa corrente della lotta familiare in casa di Orgone. La logica e la consequenzialità delle nostre azioni ci infondevano fiducia e risvegliavano il temperamento. Noi attori diventammo irriconoscibili, il talento di ognuno si rivelò sotto forme insolite. Tutto quello che avevamo fatto nel lungo periodo di lavoro sotto la supervisione meticolosa e caparbia di Stanislavskij e Kedrov, quel lavoro del quale spesso non avevamo capito il senso e che non ci era sembrato tanto fruttuoso, all'improvviso ci regalava risultati inattesi. Osservando la recitazione dei miei compagni, rimasi sbalordito dalla facilità con cui passavano da un compito all'altro, eseguendoli in maniera impeccabile e convincente, come se le difficoltà, i dubbi, il sudore delle prove non fossero mai esistiti. Non sono in grado di giudicare la mia interpretazione, ma posso

dire che nella scena in cui tentavo di convincere Cleante della santità di Tartufo, per la prima volta capii davvero il significato profondo che nella nostra arte aveva ciò che Stanislavskij definiva immagine. Ricordo perfettamente che solo durante quella dimostrazione vidi per la prima volta il mio incontro con Tartufo, come questi pregava in chiesa, come piangeva sulla pulce e in genere qual era il suo aspetto. Avvertii il forte desiderio di trasmettere tutto questo a Cleante-Gerot e mi irritavo perché quello si ostinava a non capire, lo vedevo dai suoi occhi, dalla piega scettica delle labbra, sempre pronte a sorridere sarcasticamente, dal movimento impaziente delle spalle e così via. Non mi sfuggiva neanche il più piccolo dettaglio della sua opposizione alla mia azione. Leggevo i suoi pensieri e ognuno di essi attizzava la fiamma della mia rabbia. Lo ripeto, non posso dire se recitai bene o male, ma nella scena con Cleante avvertii indubbiamente la forza delle immagini e quando Gerot alla fine mi disse che era la prima volta che aveva visto parlare il mio sguardo, capii che anche lui aveva provato quello che avevo provato io. Ci rendemmo conto che durante quella prova, ognuno di noi aveva superato difficoltà che solo il giorno prima erano sembrate insormontabili.

Quella dimostrazione fu un vero trionfo per noi. Avevamo superato brillantemente il primo scoglio. Le opinioni nei nostri confronti cambiarono radicalmente, le voci di corridoio assunsero ben altro tono. Il giorno successivo alla dimostrazione, il direttore artistico del teatro, V. G. Sachnovskij, ebbe un lungo colloquio con i registi. Vi partecipammo, insieme a Sachnovskij, Kedrov, la Bogojavlenskaja e io. Sachnovskij era stato colpito dalla "nuova qualità" della nostra interpretazione. Disse:

Non avrei mai pensato che fosse possibile recitare una commedia molieriana rendendo così convincente la vita sulla scena. Nel vostro caso, non si direbbe che gli attori entrino in scena dalle quinte, al contrario, sembra che entrino in una stanza vera per fare qualcosa di molto importante per loro. Ciascuno di voi è legato agli altri da una fitta trama di relazioni familiari. Ho veramente creduto che Elmira fosse la moglie di Orgone e Marianna loro figlia, e non attori che avevano a che fare con dei personaggi. Insomma, ho creduto senza riserve che quella fosse la vita vera, ho avvertito tutta la passione con la quale i membri della famiglia combattono per salvare il focolare domestico e ho intimamente parteggiato per loro. Non riuscivo a restare impassibile dinanzi a quella lotta, ero continuamente sul punto di intervenire anche se conosco la commedia quasi a memoria. Mi ha così coinvolto, sbalordito! Mi avete davvero risparmiato la tradizionale stereotipata interpretazione di Molière ancora viva in altri teatri del mondo. La vostra interpretazione ha il pregio di non separare la vita dei personaggi dalla vostra, siete stati capaci di portare in scena i vostri sentimenti e le vostre esperienze autentiche facendo piazza pulita degli abiti logori dei cliché. Temo solo che questi possano penetrare nel vostro spettacolo in seguito, quando indosserete i costumi e le parrucche molieriane.

È inesprimibile la soddisfazione che provammo a quelle parole. Eravamo dunque riusciti in qualche misura a raggiungere la qualità verso la quale ci aveva guidato Stanislavskij. Dovevamo solo non perdere quello che avevamo conquistato e far progredire il lavoro fino alla perfetta resa scenica della commedia molieriana.

M.N. Kedrov si assunse la responsabilità di questa missione e si impegnò a risolvere i nuovi problemi che sorsero in concomitanza con il nuovo obiettivo del nostro lavoro. Se il periodo precedente era stato dedicato al perfezionamento della tecnica attorica, alla rieducazione dell'attore, all'acquisizione di un nuovo metodo di lavoro dell'attore su se stesso, ora invece dovevamo allestire una rappresentazione sulla base delle fondamenta che avevamo posto. Dovevamo operare la sintesi di tutti gli elementi del teatro: lo spettacolo. La nostra commedia non era una vetrina di spassose maschere, ma un groviglio di forti passioni, una commedia dalle situazioni estremamente scabrose, nella quale si acuiva l'intensità della passione di ogni personaggio. Volevamo che Tartufo ridiventasse la commedia vivace, appassionata, attuale che era stata trecento anni prima. Volevamo che anche nel nostro tempo, come allora, fosse denunciata l'ipocrisia e punito il bigottismo. Stanislavskij aveva posto le premesse per questo, e ora M.N. Kedrov, dopo un faticoso e accurato lavoro, portava in scena *Tartufo* il 4 dicembre 1939. Le locandine e i programmi dello spettacolo riportavano la seguente epigrafe:

"Questo spettacolo è dedicato alla memoria dell'artista del popolo K.S. Stanislavskij, sotto la cui direzione artistica esso ha visto la luce."

A proposito di *Tartufo*, M.N. Kedrov disse una volta:

— Nella preparazione di questo spettacolo abbiamo adottato il metodo delle azioni fisiche. In che consiste l'essenza di questo metodo? Konstantin Sergeevič diceva che quando parliamo di azione fisica noi inganniamo l'attore. Sono le azioni psicofisiche che noi denominiamo semplicemente fisiche per evitare inutili complicazioni filosofiche, dal momento che le azioni fisiche sono estremamente semplici e facilmente comprensibili. La precisione dell'azione, la concretezza della sua esecuzione in un dato spettacolo, costituiscono il fondamento della nostra arte. Quando l'attore conosce esattamente l'azione e la sua logica, questa è per lui la partitura da seguire; il modo in cui esegue l'azione oggi, qui, davanti a questo pubblico, è creazione.

K.S. Stanislavskij, che pose alla base del *Tartufo* la formazione poliedrica dell'attore in linea con le tendenze più avanzate e M.N. Kedrov, che portò a termine il lavoro, crearono uno spettacolo in cui era in primo piano l'uomo nella sua autenticità. Di solito Molière viene 'rappresentato' e la rappresentazione è fine a se stessa. Lo spettacolo brilla della fredda luce dei fuochi d'artificio, dove un effetto si sussegue all'altro in nome della teatralità. La tradizionale volgarità che caratterizzava gli spettacoli tratti da opere di Molière fu spazzata via dal Teatro d'Arte, che offrì in cambio l'uomo e la verità della vita grazie ai quali gli interpreti raggiungevano le vette del vero teatro. In questo, a mio parere, consiste il valore dell'allestimento del Teatro d'Arte.

Lo spettacolo riscosse grande successo presso il pubblico. Anche la critica fu estremamente benevola e il fatto che essa evidenziò proprio le qualità che avevamo tentato di raggiungere con tanta fatica, ci fece particolarmente piacere. Personalmente non posso dare giudizi sui risultati dello spettacolo poichè vi ero troppo coinvolto. Ma noi tutti avvertimmo l'atmosfera creativa che esisteva in scena come dietro le quinte. Non parlo soltanto degli attori, ma di tutti i tecnici, con i quali Kedrov si era espressamente riunito più volte, che dimostrarono di comprendere l'importanza dello spettacolo e vi lavorarono con passione.

Noi tutti sentivamo la presenza invisibile di Stanislavskij e il desiderio di ciascuno di noi di onorare la sua memoria fu il nostro super-supercompito.

Conclusione

"Più mi occupo dei problemi della nostra arte, — disse una volta Stanislavskij, — più diventa concisa la mia definizione della vera arte. Direi che la vera arte ha sempre un *supercompito* e un'*azione trasversale*; la cattiva arte, invece, non ha *supercompito* nè *azione trasversale*".

Questo dimostra come per Stanislavskij il requisito principale dell'arte fosse il suo contenuto ideologico. Egli non credeva, però, che le idee di un testo teatrale potessero essere incarnate da una tecnica attorica fredda e meccanica. Stanislavskij sognava una tecnica che trattasse gli autentici sentimenti umani, le emozioni e le passioni vere.

Interpretare un personaggio significa portare in scena la vita dello spirito umano, — diceva Stanislavskij. — È mai possibile creare la vita dello spirito umano, senza prima aver creato il flusso autentico della vita sulla scena? Certo l'organicità di quanto avviene sulla scena non è sufficiente a creare un vero lavoro teatrale , ma tessendo una trama organica, selezionando il necessario e eliminando il superfluo, l'attore, o il regista, rendono convincente e ideologicamente coerente il flusso della vita sulla scena e per ciò stesso creano le qualità che caratterizzano la vera opera d'arte. Quanto più organica sarà la trama, quanto più vicina alla realtà sarà la vita rappresentata, tanto più alta sarà la qualità dell'opera d'arte.

Insoddisfatto dalla qualità della tecnica attorica del suo tempo, Konstantin Sergeevič ripeteva spesso: "La nostra è un'arte da dilettanti, poichè non abbiamo una valida teoria che ne sia alla base. Noi non conosciamo le leggi della nostra arte, ignoriamo persino gli elementi che la compongono. Prendete la musica, per esempio. La teoria della musica è ben definita e il musicista ha a disposizione tutto ciò che gli occorre per sviluppare la sua tecnica. Ha al suo servizio una quantità innumerevole di esercizi e studi per esercitarsi in tutte le qualità necessarie alla sua arte: l'agilità delle mani, il senso del ritmo, l'orecchio, l'uso dell'archetto. Sa esattamente che l'elemento della sua arte è il suono, conosce a menadito le scale musicali con le quali deve lavorare. Insomma sa perfettamente che cosa fare per perfezionarsi. Non c'è violinista, anche un qualunque modesto secondo violino di un'orchestra, che non si eserciti quattro o cinque ore al giorno, oltre alle ore che dedica al lavoro. E lo stesso vale per le altre forme d'arte. Invece, ditemi se conoscete anche un solo attore che si adoperi per perfezionare la propria arte, oltre le ore dedicate alle prove e agli spettacoli. Un tale attore non esiste, per la semplice ragione che non saprebbe neanche da che parte cominciare. Noi non conosciamo gli elementi della nostra arte. Non abbiamo le scale, gli studi, gli esercizi, non sappiamo in che cosa esercitarci. E la cosa più incredibile è che pochi sembrano preoccuparsene. Anzi si dice che proprio in questo consista il fascino della nostra arte: lo sviluppo e il destino del teatro non sono affidati a un'imbarazzante teoria che sa di matematica. No, noi siamo nelle mani di Apollo!".

Uno dei meriti di K.S. Stanislavskij è di aver studiato i fondamenti teorici elementari della nostra arte. Egli ha creato un metodo che offre illimitate possibilità di sviluppo alla tecnica attorica, consente il pieno rivelarsi della personalità dell'attore e garantisce il progresso del teatro in generale.

Esaminando il lavoro dei grandi attori, Stanislavskij cercò prima di tutto di comprendere quale speciale qualità rendesse la loro recitazione vera grande arte. Si sforzò di capire come essi arrivassero a questo, che metodo adottassero nel lavoro sul personaggio, di che natura fosse la loro creatività. Voleva scoprire se fosse possibile, dopo aver definito gli elementi dell'arte attorica, mettere a punto una tecnica con la quale un attore normalmente dotato, attraverso un assiduo allenamento quotidiano e un costante lavoro su se stesso, potesse superare più agevolmente i propri limiti e perfezionare la propria tecnica attorica sino a un livello in cui potesse essere chiamata tecnica artistica.

Il lavoro di K.S. Stanislavskij puntò costantemente alla rimozione delle inibizioni che impedivano all'attore di palesare la propria natura creativa.

Per risolvere le varie situazioni sceniche, la recitazione puramente esteriore ricorre a due, tre, massimo dieci procedimenti, mentre la natura ha a disposizione una quantità infinita di procedimenti possibili. Quindi non forzate la natura, ma agite secondo le sue leggi. È l'unica strada giusta: essa, attraverso un lavoro costante su voi stessi, vi condurrà all'autentica tecnica artistica e a un rapporto armonico con la natura. La strada per la creatività organica passa attraverso la verità e la convinzione. Per stimolare la natura organica dell'attore a lavorare con la sua componente inconscia, dobbiamo creare sulla scena un normale flusso di vita.

È difficile concepire lo sviluppo della teoria e della tecnica di una qualsivoglia forma d'arte, se non se ne conoscono gli elementi che la compongono. Ogni forma d'arte manifesta chiaramente i propri elementi. Chi metterebbe in dubbio che l'elemento della musica è il suono; quello della pittura, il colore; l'elemento della pantomima, il gesto; quello della letteratura e della poesia, la parola. E nella nostra arte?... Provate a domandare a diversi addetti ai lavori e ognuno vi risponderà diversamente. Ma fra le loro risposte non troverete l'unica incontrovertibilmente esatta, nota già da mille anni: l'elemento fondamentale della nostra arte è l'azione, "l'azione spontanea, organica, produttiva e opportuna", come diceva Stanislavskij.

Il personaggio di un testo teatrale esprime prima di tutto le azioni di un uomo. L'attore è chiamato a personificare nello spettacolo la linea delle azioni del personaggio predeterminata dall'autore. Dopo essersi fatto un'idea degli episodi contenuti nel testo, l'attore definisce per se stesso la logica degli anelli

separati della futura e ininterrotta linea generale del conflitto. Da qui comincia il lavoro sul personaggio. La definizione dei compiti, dell'azione trasversale, del germe del personaggio, non si realizza in breve tempo, ma è il risultato di lunghe ricerche che prendono le mosse dalla risoluzione dei compiti più evidenti del personaggio. Poi, passando da un episodio all'altro, l'attore chiarisce a se stesso tutta la linea del proprio comportamento e del proprio conflitto con gli altri personaggi, e la sua logica nello svolgimento dell'azione. Nella coscienza dell'interprete questa linea deve essere ininterrotta. Essa per l'attore nasce molto prima dell'inizio dell'azione sulla scena, termina al di là dell'epilogo, e non si interrompe nei momenti in cui il personaggio non è presente sulla scena. La linea del personaggio deve essere resa in modo chiaro, preciso, convincente, veritiero, organico. Una persona che nella vita voglia farsi una reputazione e meritare la fiducia del prossimo, è tenuta a essere accorta in quello che fa; non deve mai violare la logica e la consequenzialità delle proprie azioni, ma deve sempre eseguirle in modo corretto.

La forza di persuasione dell'attore sulla scena si basa sulle stesse regole. La creazione di una linea del comportamento del personaggio logicamente consequenziale e una personificazione viva e organica sono la base del futuro personaggio completo. È naturale, quindi, che il lavoro dell'attore sul personaggio debba incominciare proprio dalla ricerca di questa linea delle azioni. È la strada più giusta, forse l'unica giusta. L'esecuzione di qualunque azione sulla scena esige la mobilitazione di tutte le componenti del comportamento di una persona. Nella vita questa mobilitazione avviene inconsciamente, come reazione naturale a questo o quell'avvenimento esterno. In teatro, gli avvenimenti sono immaginari e non hanno il potere di suscitare nell'attore reazioni naturali. In che modo allora l'attore può rendere la linea organica del comportamento del personaggio?

Konstantin Sergeevič rivolgeva la nostra attenzione sull'aspetto più tangibile e concreto di ogni azione umana: la sua componente fisica. Nella sua attività di regista e insegnante, soprattutto negli ultimi anni, egli attribuì un significato decisivo a questo aspetto della vita del personaggio e lo pose come principio organizzativo del lavoro sul personaggio. È chiaro che separare la componente fisica del comportamento di una persona da tutte le altre, è solo un espediente didattico e convenzionale escogitato da Stanislavskij. Konstantin Sergeevič distoglieva l'attenzione dell'attore dalla sfera psicologica dei sentimenti e la indirizzava sull'esecuzione di azioni puramente fisiche. Così facendo, il regista aiutava l'attore a spianare il cammino naturale e organico per la penetrazione nella sfera di quei sentimenti che causavano le azioni stesse.

"Costruite il più semplice degli schemi delle azioni fisiche del personaggio, — diceva Konstantin Sergeevič — Fate in modo che la linea delle vostre azioni sia ininterrotta. Ecco, a questo punto dominerete il personaggio, per lo meno, al trentacinque per cento."

Lo schema delle azioni fisiche è lo scheletro sul quale si sviluppano gli elementi che costituiscono l'essenza del personaggio. Allo stesso tempo esso agisce da strumento di controllo dell'organicità del comportamento scenico e da rivelatore di tutti i sentimenti e le reviviscenze del personaggio.

La padronanza della nostra arte, alla quale ci esortava Stanislavskij, raramente si conquista con facilità. Essa si ottiene come ricompensa di un duro, tenace, lavoro quotidiano che dura tutta una vita. È assurdo sperare di far parte della schiera di quei geni che ottengono tutto per dono divino. I geni sono una rarità, è molto meglio convincersi, una volta per tutte, che la nostra arte è difficile e che solo con la tenacia è possibile superare queste difficoltà. Purtroppo, sono pochi quelli che comprendono questo, anche perchè la nostra arte sembra facile a molti; anzi più impeccabile è la recitazione di un attore, più facilmente raggiungibile appare la sua arte.

L'attore che domina con sicurezza l'alta tecnica tanto da creare un personaggio vivo e convincente nella sua organicità, ha ben diritto agli onori che nel nostro paese si riservano a tutti i veri artisti. La sua arte penetrante e profonda conquista il pubblico in sala. Gli spettatori gli sono riconoscenti per i momenti di nobili emozioni che l'attore ha donato loro. L'emozione ricevuta dallo spettacolo rimarrà a lungo nei loro cuori. Per un attore così, non si può che nutrire rispetto e ammirazione. Tutti riconoscono il potere che egli esercita sulle loro anime.

Per creare la verità sulla scena, l'attore deve sviluppare in se stesso la capacità di percepire la verità. Avviene la stessa cosa con l'orecchio musicale per il musicista: è una capacità innata, ma suscettibile di ulteriore sviluppo. La verità scenica e il comportamento organico esigono dall'attore un lavoro su se stesso costante e indefesso, uno studio attento della vita e una perspicace sensibilità per il mondo circostante. Tutte le delicatissime sfumature delle quali sono intessute i rapporti umani spesso sono espresse in azioni fisiche appena percettibili. L'attore deve studiarle a fondo nell'ambito delle esercitazioni quotidiane. Egli deve riprodurre consapevolmente sulla scena le azioni che nella vita si compiono facilmente e inconsciamente e deve riuscire a far diventare anche le azioni sulla scena spontanee, inconsce, abituali come quelle della vita. Konstantin Sergeevič suggerì una serie di esercizi specifici per ottenere questa naturalezza.

Molti, fra gli addetti ai lavori e i critici teatrali, si pronunciano contro la tecnica proposta da Stanislavskij, stigmatizzandola con appellativi del tipo "meccanica di precisione", "matematica". In realtà, questo è dovuto al fatto che pochi hanno studiato e compreso a fondo questa nuova tecnica, che è veramente difficile da imparare. Ma i registi e gli attori, chiamati a costruire insieme un lavoro teatrale e investiti della responsabilità di comunicare al pubblico le idee dell'autore, non possono ignorare le possibilità di sviluppo della loro arte, della loro tecnica offerte dall'insegnamento di Stanislavskij, per quanto difficile esso possa apparire al primo approccio. I registi e gli attori che non hanno acquisito la tecnica insegnata da Konstantin Sergeevič, e che nel contempo non sono soddisfatti dei procedimenti consueti del mestiere, cercano nuovi mezzi espressivi o in una dichiarata maniera convenzionale di interpretazione, oppure nella sostituzione dell'arte dell'attore con qualche altra forma d'arte, convinti così facendo di aprire nuove strade al teatro stesso. Che grave errore!

Uno spettacolo teatrale, che è per sua natura riflesso della vita umana, è molto più convincente se realizzato attraverso azioni vere e organiche. La possibilità di creare l'immagine artistica autentica e palpitante di un uomo è la preziosa peculiarità dell'arte di un attore e non ha senso rinunciarvi, perchè così la si impoverirebbe. Ma la creazione di una viva immagine umana richiede, lo ripeto,

una tecnica particolare, sostanzialmente diversa da quella adottata dai mestieranti, che genera soltanto una parvenza di arte. Queste due tecniche sono così diverse fra loro, come un fiore vero è diverso da un fiore artificiale.

Accade spesso che attori che non godono della reputazione di fini artisti, ma che hanno piuttosto una cattiva reputazione sotto questo aspetto, per qualche motivo sono considerati dei maestri nella tecnica della loro professione. Di loro si dice per esempio: "Sì, è totalmente privo di gusto, è rozzo, ma ha una tecnica magnifica." La tecnica che genera un'arte rozza e priva di gusto non può essere vera tecnica, o per lo meno non è certo la tecnica della quale ci stiamo occupando. L'abilità di far colpo su un pubblico ingenuo con facili effetti più volte sperimentati, la capacità di offrire abilmente battute comiche o sentimentali, di strappare gli applausi, di entrare e uscire dalla scena in modo conveniente, di ottenere ovazioni alla fine dello spettacolo, di distogliere l'attenzione del pubblico dai partner a proprio vantaggio, di rovinare o sfruttare con destrezza le battute altrui per guadagnarsi un successo immeritato e così via: questi sono alcuni dei trucchetti del mestiere. Essi possono essere rozzi, come quelli sopra elencati, oppure più raffinati, e in quei casi solo lo spettatore esigente riesce a individuarli, ma in ogni caso essi non possono in alcun modo essere ricondotti a ciò che Stanislavskij intendeva per tecnica artistica, nè possono essere oggetto del nostro interesse.

Il compito della vera arte è creare una persona viva, autentica. L'attore che, almeno una volta in vita sua, è riuscito a fondersi con il personaggio, avverte immancabilmente una profonda felicità per l'evento eccezionale che si è realizzato. Questo non avviene molto spesso e l'attore che ha provato questa esperienza sarà sempre insoddisfatto da qualunque surrogato della vera creatività, anche se riscuote successo presso il pubblico. No, solo quando l'attore ha vissuto autenticamente la vita dell'essere che ha creato con la sua immaginazione, quando la logica di questo essere è diventata la sua logica, e tutte le azioni, dettate da questa logica, sono compiute dal corpo della persona vera, quando tutte le reviviscenze del personaggio sulla scena sono percepite dall'attore con i suoi nervi e gli eventi compresi dal suo cervello, solo allora l'attore proverà la gioia del maestro che ha creato una vera opera d'arte.

Studiando a fondo la tecnica della regia e della recitazione sulla base delle grandi tradizioni del teatro russo, K.S. Stanislavskij è pervenuto a risultati senza precedenti nella storia del teatro mondiale. Egli ha reso un grande servizio all'arte compiendo un passo da gigante sulla strada dello sviluppo e del consolidamento del realismo, che ha sempre contraddistinto il nostro teatro patrio, e elaborando una tecnica attorica avanzata all'altezza dei compiti dell'arte. Noi andiamo giustamente fieri di questo nostro genio.

La rivoluzione d'ottobre ha offerto a Stanislavskij sconfinate possibilità per i suoi esperimenti artistici. Egli ha potuto così portare a termine brillantemente le ricerche alle quali aveva dedicato tutta la vita.

Il patrimonio che ci ha lasciato Stanislavskij deve essere studiato e assimilato a fondo come il mezzo più adeguato per difendere le nostre grandi idee sul fronte della cultura.